

DÉPARTEMENT DES LETTRES ET COMMUNICATIONS
Faculté des lettres et sciences humaines
Université de Sherbrooke

Champ nocturne :
traduction du recueil *Night Field* de Don McKay,
précédée d'un commentaire

par

MARYSE LAPLANTE

Mémoire présenté à
PATRICIA GODBOUT, directrice
NICOLE CÔTÉ, membre du jury
MARC-ANDRÉ FORTIN, membre du jury

en vue de l'obtention du grade de
Maîtrise en Littérature canadienne comparée
incluant un cheminement en traduction littéraire et traductologie

Sherbrooke
Septembre 2019

TABLE DES MATIÈRES

Résumé / Abstract	2
Remerciements	3
Introduction	4
<i>L'écriture de la nature et l'écriture de Don McKay mises en contexte</i>	
• Entre monde académique et élan ébloui	11
Partie 1	22
<i>Traduire la poésie de McKay : un élan vers l'autre</i>	23
• Approche éthique, écriture ontologique	24
• L'étrangeté en contexte : possibilités et limites d'une traduction éthique	30
• La métaphore : le passage de l'autre à l'autre	43
Partie 2	52
<i>Champ nocturne : traduction des poèmes</i>	53
• Le loup	54
• La dompe	73
• Métaxu	92
Conclusion	118
Bibliographie	121

Résumé

Le mémoire se décline en deux parties : d'abord la traduction vers le français du recueil de poésie *Night Field* du poète canadien Don McKay paru en 1991 chez *McClelland & Stewart Inc.*, puis un commentaire sur cette expérience de traduction. La traductrice a choisi une approche de traduction s'inspirant de la démarche d'écriture de McKay, qui est axée sur l'ouverture à l'autre, dans l'objectif de laisser le texte original se révéler dans le texte traduit. Au fil du commentaire, elle explore des concepts clé (attention poétique, état sauvage) que le poète utilise dans sa réflexion sur le langage et son rapport au monde. Cette exploration permet à la traductrice de souligner la pertinence de ces concepts dans un contexte de traduction et d'illustrer les différentes façons dont la réflexion de McKay a influencé son travail. La notion de traduction éthique d'Antoine Berman est aussi prise en compte dans la traduction et le commentaire puisqu'elle propose une ouverture à l'autre comme stratégie de traduction littéraire.

Abstract

The first part of this thesis is the French translation of Don McKay's book of poetry *Night Field* published in 1991 by *McClelland & Stewart Inc.*, and the second part is a commentary on the translator's work. As a framework for her project, the translator has chosen an approach that is meant to allow for the original text to manifest itself in the translation, making room for otherness. This approach is guided by McKay's own reflexion about writing, language and language's relation to the world. In the commentary, the translator explores some of McKay's key concepts (poetic attention, wilderness) to highlight their relevance within a translation context and to illustrate how McKay's ideas influenced her work on his poems. Antoine Berman's ethical translation (traduction éthique), which proposes to bring the other into the translated text, provides valuable guidelines and ideas for the translation and is also explored in the commentary.

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier ma directrice, Patricia Godbout, pour sa grande générosité, son soutien, son enthousiasme et ses conseils toujours justes.

Je remercie également les membres du jury d'avoir accepté de lire ce mémoire. Leurs commentaires judicieux m'ont été d'une aide inestimable.

Je voudrais aussi remercier ma sœur Josée qui m'a fait connaître Don McKay et m'a donc, sans le savoir, offert en cadeau le sujet de mon mémoire. Dans les moments creux qui surviennent inévitablement lors d'un long projet, ce sont ses encouragements qui, chaque fois, m'ont donné un nouvel élan.

Merci à Eric pour son soutien constant.

Enfin, je me dois de remercier Don McKay et la maison d'édition McClelland & Stewart de m'avoir généreusement donné la permission de traduire le recueil *Night Field* dans le cadre de mon mémoire.

Night Field by Don McKay. Copyright © 1991 Don McKay. Reprinted by permission of McClelland & Stewart a division of Penguin Random House Canada Limited.

Introduction : l'écriture de la nature et l'écriture de Don McKay mises en contexte

Le choix de traduire la poésie de McKay, un auteur de la nature ayant publié plus d'une douzaine de recueils de poésie et d'essais depuis les années 1970, pour lesquels il a obtenu plusieurs récompenses, dont le Prix du Gouverneur général à deux reprises (en 1991 et en 2000 pour les recueils de poésie *Night Field* et *Another Gravity*), s'inscrit logiquement dans un contexte où la question environnementale est au cœur des préoccupations de la société. Je pourrais, comme entrée en matière, justifier ma décision de traduire une œuvre appartenant à la vaste tradition d'écriture de la nature au moyen d'arguments plus ou moins convaincants – voire prétentieux – faisant état de ma volonté de produire un travail significatif dans un monde où les enjeux environnementaux se multiplient, mais je me dois d'être honnête et de préciser que mon choix repose sur des raisons plus personnelles. Puisqu'une traductrice se doit de passer auprès de l'œuvre qu'elle traduit un temps considérable, il lui vaut mieux choisir, quand l'occasion ou la chance le lui permet, un texte et un auteur qui la touchent particulièrement. Comme je me préparais à passer plus de deux ans en compagnie d'un même auteur, j'ai saisi la chance de passer ces deux années plongée dans des textes qui me réjouissent ou m'émeuvent, et que j'aime, tout simplement. Au cours des études en traduction et en littérature que j'ai eu le privilège de faire, j'ai acquis de précieux outils et connaissances de lecture et d'analyse, mais j'ai très peu parlé du plaisir intime et extraordinaire qu'est celui d'aimer un texte littéraire. Or c'est ce plaisir qui, en premier lieu, m'a amenée vers des études en traduction littéraire; c'est donc en lui que je me suis résolue à placer ma confiance en entreprenant le mémoire.

Mon choix de traduire McKay est le choix de l'écriture de la nature (nature writing) et celui de la poésie. D'abord de l'écriture de la nature, genre littéraire anglo-saxon qui émerge au 19^e siècle avec les poètes romantiques britanniques et qui occupe depuis une place particulière dans le

monde littéraire américain et, dans une certaine mesure, canadien. Aux États-Unis, des auteurs importants de la littérature nationale sont associés au genre : pensons à des figures du transcendantalisme américain comme Ralph Waldo Emerson et Henry David Thoreau, mais aussi à John Muir, Aldo Leopold, Rachel Carson, Barry Lopez, Gary Snyder, Annie Dillard ou Wendell Berry, entre autres. Au Canada, la tradition est présente, mais plus diffuse. Bon nombre d'auteurs abordent le thème de la nature, mais ne sont pas nécessairement identifiés comme des auteurs de la nature, souvent parce qu'ils ne traitent pas exclusivement de ce thème dans leurs ouvrages. Au pays, pourrait-on avancer, il y a beaucoup d'écriture de la nature et peu d'auteurs de la nature. Si tel est le cas, on pourrait se demander si cela peut être dû à une certaine réticence historique de la part des auteurs canadiens à être perçus comme ce que McKay nomme « des Canadiens incurables » dans son poème *Meditation on snow clouds approaching the university from the north-west* du recueil *Night Field*, dans lequel il décrit l'embarras et la peur de paraître ridicule ou sentimental qui habitent un groupe d'intellectuels hésitant à se laisser simplement toucher par la nature. Ou à leur questionnement sur la capacité du langage à dire la nature du pays. Ou à leur réflexion sur le lien entre une écriture de la nature à une écriture coloniale. Cette dernière préoccupation apparaît tôt dans la littérature canadienne. Tôt aussi est apparu le désir de s'éloigner du thème de la nature et des influences romantique et victorienne et de s'engager dans un tournant cosmopolitain. Une chose est claire, l'écriture de la nature est perçue différemment et n'occupe pas de la même manière les espaces littéraires et les imaginaires canadiens et américains. Sur ce point, Ella Soper et Nicholas Bradley, les éditeurs de l'anthologie de textes écocritiques canadiens *Greening the Maple. Canadian Ecocriticism in Context* paru en 2013, offrent dans leur introduction un commentaire intéressant sur la différence entre les nations voisines. L'écocritique, étude des textes littéraires abordant la nature et l'environnement d'un point de vue interdisciplinaire, est utile pour avoir une idée générale de la perception de la nature

et des relations entre humains et nature dans la littérature d'une époque ou d'un lieu donnés. Selon Soper et Bradley, l'écocritique américaine voit, dans plusieurs traditions d'écriture de la nature, une célébration de la nature comme aspect déterminant de la fondation de la nation. De son côté, la littérature canadienne mettant en scène la nature est d'abord perçue à travers la lecture thématique de celle-ci que fait Northrop Frye, puis Margaret Atwood, comme une force menaçante contre laquelle la nation a pris forme (Frye, 1971, et Atwood, 1972). Puis, graduellement, certains intellectuels, entre autres Frank Davey dans *Surviving the Paraphrase*, rejettent cette approche thématique qu'ils considèrent réductive et avancent que la littérature canadienne n'a pas à être limitée à une littérature au sujet de la nature. Omniprésente dans la littérature canadienne, la nature demeure insaisissable : tantôt elle échappe au langage, tantôt elle est une force sinistre. Elle finit par être perçue comme menacée ou en recul, et c'est alors souvent son absence grandissante ou sa destruction qui est exprimée. Graduellement, pour les auteurs, c'est la nature même de la nature qui change : elle ne se limite plus aux espaces sauvages ou ruraux, et se manifeste dans des espaces urbains ou correspond à une définition personnelle de l'écrivain (cette évolution est aussi présente chez des auteurs américains).

Il semble toutefois assez clair que plusieurs auteurs canadiens s'inscrivent dans le genre de l'écriture de la nature. Ainsi, en poésie, il ne serait pas faux de qualifier les poètes de la Confédération (Charles G. D. Roberts, Bliss Carman, Archibald Lampman, Duncan Campbell Scott) de poètes de la nature, bien qu'ils aient couvert d'autres thèmes. Plusieurs autres poètes canadiens pourraient être décrits de la même manière : A. J. M. Smith, Al Purdy, Anne Marriott, P. K. Page, Margaret Atwood, Anne Compton, Dennis Lee, Russell Thornton, Rachel Rose n'en sont que quelques-uns. L'importante place qu'occupe la nature dans la poésie canadienne justifie d'ailleurs la publication, en 2009, d'une anthologie de la poésie de la nature canadienne sous la

direction de Nancy Holmes avec, en introduction, un texte de Don McKay. Chez les poètes francophones, l'écriture de la nature est aussi présente sans nécessairement être identifiée, le genre n'appartenant pas à la tradition littéraire canadienne-française. Des poètes francophones comme Anne Hébert, Alfred DesRochers, Albert Ferland, ou Paul-Marie Lapointe ont écrit sur la nature, mais ne sont pas pour autant connus comme des auteurs de la nature. Chez beaucoup de poètes canadiens, l'écriture de la nature est intermittente. En prose, bien que la tradition ne rassemble pas énormément d'auteurs, des gens comme Farley Mowat et David Suzuki représentent des exemples importants d'écriture de la nature canadienne. Au Québec, comme pour la poésie, l'écriture de la nature n'est pas une catégorie qu'on identifie clairement, mais les romans du terroir pourraient, peut-être, s'en réclamer. Toutefois, la prose du genre n'est pas complètement absente de la littérature québécoise. Je pense à des auteurs comme Robert Lalonde, Pierre Morency ou Pierre Arbour dont certains ouvrages s'inscrivent parfaitement dans ce genre littéraire.

L'écriture de la nature est vaste en ce qu'elle regroupe poésie, prose, récits de voyage, journaux ou cahiers de note, textes contemplatifs, textes plus engagés ou activistes et parfois un mélange de différents genres et formes dans un même ouvrage (en général, le roman ne fait pas partie du genre). Elle est vaste aussi parce qu'elle rassemble des auteurs qui ne sont pas toujours issus du milieu littéraire et parce que les auteurs ont la plupart du temps recours à des connaissances puisées dans une multitude de domaines. Les auteurs de la nature font tantôt appel à la biologie, à l'astronomie, à la géographie, à la géologie, à la zoologie; tantôt à la littérature, à l'histoire, à la musique; au bouddhisme, au taoïsme, à la pensée zen, aux grandes religions monothéistes (abordées d'un point de vue croyant ou non); aux philosophes grecs, allemands, français; aux légendes de peuples amérindiens, aux histoires des dieux scandinaves ou aux vieux contes de

Perrault ou des frères Grimm; et, bien sûr, à leur expérience personnelle. Leur écriture et leur réflexion sont enrichies d'un ensemble de connaissances, mais elles sont toujours basées sur des observations fines du terrain, terrain qui lui aussi varie grandement et peut amener le lecteur tout aussi bien vers les paysages grandioses des Everglades, les vastes étendues de l'Arctique, les anciennes forêts de la côte ouest nord-américaine, que vers les paysages agricoles des plaines de l'Ouest canadien, des plages des Maritimes ou du petit ruisseau derrière la maison d'enfance, et, de plus en plus, vers des lieux hybrides où nature et monde urbains se côtoient. L'écriture de la nature m'a toujours plu parce qu'elle est curieuse, qu'elle s'intéresse à la nature dans ce qu'elle a de plus varié en l'abordant à partir de divers angles; parce qu'elle est parfois scientifique, parfois érudite, parfois drôle, parfois excitante, souvent intime et touchante. Dans cette curiosité et cette polyvalence surprenantes, l'écriture de la nature me fait un peu penser à la traduction et à la traductrice, qui doit constamment agrandir ses horizons et fouiller des domaines divers pour pénétrer et comprendre le monde d'un auteur.

Mon choix de traduction est ensuite celui de la poésie. J'ai compris récemment que j'aimais la poésie et que, contrairement à ce que j'avais pensé pendant de nombreuses années, je savais lire la poésie. Un instant, je me heurtais à une série de mots semblant indécodables, puis, l'instant suivant, un sens s'en dégageait, apparenté au sens que donnent les mots, mais aussi comme libres de ce sens. La lecture de poètes comme P. K. Page, Dorothy Livesay, John Thompson, Anne Hébert, Don McKay a ouvert une porte dans mon esprit sur une relation nouvelle aux mots, une relation non pas basée sur le doute du sens, mais plutôt une relation de confiance au sens nécessitant patience et sensibilité pour comprendre ce qui est à la fois clair et voilé. Cette nouvelle approche de lecture a remplacé l'attente rigide d'un sens évident et facilement accessible, et l'angoisse de l'absence de sens. Lorsque j'ai compris que j'étais disposée à une

patience curieuse face à un texte, à une certaine forme de lâcher prise devant les mots, et que j'ai accepté avec plaisir la résistance qu'opposent certains textes poétiques à une première lecture, voire à plusieurs lectures, j'ai compris que j'aimerais traduire la poésie, que la recherche d'un sens qui semble attaché aux mots (à leur convention, à leur forme) et se situe en même temps comme au-delà d'eux me plairait particulièrement. Il m'a donc paru évident que la traduction de poèmes conviendrait parfaitement pour mon projet de mémoire. Puis, un peu par accident (comme c'est souvent le cas) et grâce au conseil de ma sœur Josée, j'ai découvert l'auteur canadien Don McKay, d'abord par ses essais et ensuite sa poésie. La combinaison de son intérêt pour la nature et la relation entre humains et nature; de son questionnement sur le rôle et la capacité du langage dans la représentation de la nature; de son humour; de son usage personnel de la langue pour créer des images uniques, parfois étranges et toujours évocatrices; et la tension dans son écriture entre une approche intellectuelle ancrée dans le monde universitaire et théorique, et un élan ébloui devant le monde naturel m'a immédiatement plu et m'a semblé un matériau fascinant pour un travail de traduction. Et puis j'ai trouvé, dans ce dernier aspect chez Don McKay, une parenté avec ma constante hésitation entre la discipline du travail intellectuel et l'envie d'aller « jouer dehors », de me salir les mains et les bottes dans la forêt ou dans le jardin, qui m'a semblé de bon augure pour mon rôle de traductrice.

We are not
a simple people and we fear
the same simplicities we crave.
No one wants to be a terminal
Canadian or existentialist or child, dumbly
moved because the clouds are bruises,
crowskin coats through which invisible
bits of rainbow nearly break.

The clouds look inward, thinking of a way
to put this. Possibly
dying will be such a pause:

the cadence where we meet a bird or animal
to lead us, somehow,
out of language and intelligence. (McKay 1991, p. 60)

Ce passage du poème *Meditation on snow clouds approaching the university from the north-west*, tiré du recueil *Night Field*, sur lequel mon choix s'est arrêté pour mon mémoire de traduction, est un parfait exemple de cette tension entre intellectualisme et sensibilité chez cet auteur, éditeur et professeur de création littéraire né en 1942; entre une démarche d'écriture composée de l'influence de courants théoriques et de l'envie de s'en défaire. C'est aussi une porte d'entrée sur la réflexion de McKay à propos de sa propre écriture et du langage, et sur la place de cette réflexion dans un contexte plus large. En plus de mettre en relief le malaise entraîné par cette tension, ce passage fait allusion à un enjeu omniprésent chez McKay: celui lié aux limites du langage dans sa capacité (ou incapacité) à laisser transparaître l'autre pour ce qu'il est. Ces deux aspects sont particulièrement importants chez McKay, mais ne sont pas uniques à son approche. Le premier malaise est, à mon avis, une caractéristique présente ailleurs dans la littérature occidentale, mais qui n'est pas nécessairement vécue comme un malaise. Chez McKay, cet aspect est abondamment abordé et débattu dans ses essais, et est aussi présent dans sa poésie. Le second s'inscrit dans une pensée qui traverse tant la littérature canadienne, et ce dans d'autres genres que celui de l'écriture de la nature, que la pensée philosophique, la littérature et la linguistique occidentale depuis les 19e et 20e siècles. J'aborderai maintenant un peu plus à fond ces deux aspects de l'univers de McKay.

Entre monde académique et élan ébloui

McKay situe sa démarche dans le large panorama de réflexions présentes dans le monde universitaire en soulignant les similitudes de sa réflexion avec celle de certaines idées et théories et en se défendant d'épouser celle de certaines autres. Au cœur de son discours sur son écriture se trouve un tiraillement qu'il me semble approprié d'identifier comme une tension entre le monde universitaire et un élan ébloui vers le monde naturel. J'ai choisi les mots « élan ébloui », qui traduisent bien, je pense, le côté personnel de l'écriture de McKay, ce mélange d'enthousiasme, de tendresse, de respect et d'attention fascinée pour le monde naturel que l'on trouve dans ses poèmes et qui contrastent avec une réflexion davantage liée à certains courants théoriques du monde universitaire littéraire, laquelle vient toujours, non pas freiner cet élan ébloui, mais l'interroger comme pour s'assurer qu'il ne prenne pas le contrôle de la poésie. Le mot « ébloui » est ma traduction du mot « astounded » dans le poème *Meditation on a Geode* et j'aime arrêter mon choix sur un mot faisant partie de l'univers de McKay pour décrire un des aspects principaux de sa poésie. Le souci de McKay n'est pas tant de restreindre son enthousiasme que de ne pas le laisser faire ombrage à ce qui en est l'objet, de faire en sorte que cet enthousiasme ne devienne pas le sujet de la poésie, mais qu'il soit le moteur permettant au poète de générer une attention capable de laisser se révéler d'elle-même la chose observée. Sur ce point, McKay insiste pour spécifier qu'il se distingue de la pensée romantique, et il est intéressant d'explorer cette position du poète pour mieux comprendre son œuvre.

Comme c'est le cas pour nombre de courants de pensée, les idées exprimées par les romantiques sont élaborées en réponse à celles déjà établies dans la société d'où ils sont issus. Chez les romantiques, cette réponse vient remettre en question une compréhension du monde basée sur le nouveau cadre scientifique du 18^e siècle et des Lumières. Comme le précise Neil Evernden dans

son ouvrage *The Natural Alien*, les romantiques ne s'opposent pas à la science, mais tiennent à l'exposer comme une façon parmi d'autres de comprendre le monde, comme une convention du savoir bénéficiant de la faveur du monde intellectuel de l'époque. Comprendre le monde, se l'expliquer, en décrire les différentes dimensions et dynamiques figurent parmi les enjeux les plus importants pour les penseurs de toutes les époques, depuis Aristote jusqu'à Darwin ou Karl Marx; chaque nouvelle approche construit sur une précédente ou en refuse les termes. En ce sens, le courant romantique n'est pas différent ou unique. La remise en question d'un mode de connaissance est même un point en commun avec la réflexion de McKay sur le langage, dont il cherche à exposer les rouages et les limites. Mais, bien sûr, cet aspect de remise en question étant fréquent chez les artistes et les intellectuels, il n'est pas un argument suffisant pour tracer un parallèle entre McKay et les romantiques.

Les romantiques cherchent donc à s'éloigner du mode de connaissance abstrait de la science, d'un système de conventions du savoir construit autour de cette dernière. En délaissant le cadre établi permettant de saisir le monde, ils souhaitent se tourner vers l'individu et son expérience concrète. Comme l'affirme Evernden, le monde naturel représente pour les romantiques une dimension où les conventions et structures sociales sont, selon eux, peu présentes et où ils peuvent donc mieux poursuivre leur exploration de l'expérience concrète de l'individu sans qu'elle ne soit teintée d'une influence normative. (Evernden 1993, p. 31-32) Il est alors peu surprenant que le monde naturel occupe une grande place dans la réflexion des romantiques, d'autant plus qu'ils ne conçoivent tout simplement pas que la science soit en mesure d'en rendre compte complètement. Les romantiques ne sont pas tant des poètes de la nature, selon Evernden, que des penseurs cherchant à comprendre et à décrire l'expérience humaine sans les contraintes et l'influence de structures préétablies, et, la nature étant la sphère correspondant le mieux aux

conditions de leur projet, leur choix d'en faire l'objet principal de leur réflexion est compréhensible. (Evernden 1993, p. 32) L'attention portée sur le monde naturel et sur l'expérience de l'individu génère chez les romantiques toute une exploration de l'expérience du rapport humain-nature. Cette exploration, avec la place accordée à la nature, explique qu'une comparaison soit souvent établie entre ce courant et un mouvement comme le mouvement écologiste contemporain ou le genre littéraire de l'écriture de la nature (les auteurs romantiques britanniques sont d'ailleurs considérés comme les piliers du genre) dont le travail est axé sur le monde naturel et sur la place qu'y occupe l'humain. Or ces comparaisons sont le plus souvent rejetées parce que jugées peu représentatives. Je ne m'avancerai pas sur les positions du mouvement écologiste ou de différents groupes environnementaux à ce sujet, ni même à celles des auteurs de la nature (leur nombre est trop grand, leur réflexion très variée, et tous ne se préoccupent pas de cette comparaison). Je m'en tiendrai à McKay et à son point de vue à ce sujet puisqu'il considère la question suffisamment importante pour en faire lui-même état dans sa réflexion.

C'est en rapport avec l'intention, le regard et l'attention du poète de la nature que McKay insiste pour établir une distinction entre son approche et celle des romantiques, même si, comme ceux-ci, McKay souhaite que le poète ne se réfère pas uniquement aux connaissances scientifiques pour rendre compte de la nature et que le poète puise à même l'expérience, qu'il aille sur le terrain pour observer son sujet et l'envisager. Mais une fois sur le terrain, l'approche du romantique et celle de McKay divergent. Selon McKay, le poète romantique cherche l'inspiration dans la nature, il attend de la nature qu'elle s'adresse à lui. La relation établie passe alors par le langage; il n'y a jamais reconnaissance d'une dimension extralinguistique. Dans son essai *Vis à Vis: Field Notes on Poetry & Wilderness* paru en 2001, McKay utilise l'image de la harpe

éolienne, instrument populaire à l'époque des romantiques, dont la musique est générée par le passage du vent et que McKay décrit comme le larynx des phénomènes naturels, pour illustrer le fonctionnement de cette dynamique : un passage direct, sans heurt, sans défi de communication ni d'interprétation — sans besoin d'interprétation — du monde naturel au monde humain. Or McKay ne perçoit pas la dynamique entre le poète de la nature et le monde naturel de cette manière. Pour lui, le poète de la nature, même s'il opère inévitablement à l'intérieur des limites et des structures du langage, est conscient de ces limites et reconnaît au poème un apport extralinguistique. Le poète de la nature doit voir et reconnaître dans ce qu'il observe une altérité existant hors langage et ne doit pas s'attendre, ne peut s'attendre, à ce que cet autre s'adresse à lui dans ses termes. Chez McKay, cette approche est déployée grâce à deux concepts qu'il explique en détails dans ses essais (en particulier dans *Vis à Vis: Field Notes on Poetry & Wilderness*), soit les idées de « poetic attention » et de « wilderness ». Je reviendrai sur ces deux concepts, que je traduis par « attention poétique » et « état sauvage », mais pour l'instant, je ne m'attarde que sur le désir de McKay de distinguer son approche d'écriture de la nature de celle des romantiques. L'insistance de McKay sur cette distinction est motivée par une préoccupation que l'on pourrait décrire comme une volonté de reconnaissance ontologique de l'autre et par la préoccupation de ne pas s'appropriier l'autre en le définissant. Appropriation de l'autre, notion d'altérité, reconnaissance ontologique, voilà des termes et préoccupations absents chez les romantiques, et le résultat escompté par McKay se distingue bien de la poésie de la nature de William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge ou Walter Scott. Chez McKay, la quête d'inspiration et la contemplation sont rejetées pour être remplacées par une condition d'attention dirigée vers l'autre et non vers soi: le poète de la nature ne marche pas en forêt ou en montagne, n'observe pas les oiseaux et les fleurs, ne s'attarde pas sur la composition d'une géode ou les courbes du roc pour se découvrir et se dévoiler lui-même, mais pour laisser se révéler chacune de ces choses. De cette

approche découle une poésie qui, selon McKay, n'est pas un vestige de l'autre, mais une plutôt une traduction de cet autre. (McKay 2001, p. 28)

Déjà, le choix du mot traduction pour décrire sa démarche poétique permet de déceler que l'entreprise de McKay, malgré qu'elle soit portée par une conscience aigüe du langage comme matériau structurant la perception et la compréhension, n'aura pas comme ancrage un désaveu du langage ou une attitude suspicieuse à son égard. Sur la question du langage, McKay s'inscrit parmi une grande série de philosophes, linguistes, traducteurs, auteurs qui, depuis la fin du 19^e siècle, s'interrogent sur le langage et son caractère structurant issu de conventions, mais il s'en tient aussi légèrement à l'écart, pensif, et opte pour une attitude optimiste face au langage. Le questionnement sur le signe et le référent, duquel émerge le doute quant à la présence du sens fixe et du sens lui-même, est omniprésent et, jusqu'à un certain point, inévitable dans le monde universitaire, qu'il appartienne à la théorie de la déconstruction ou au mouvement postmoderne. Comme le soulève George Steiner dans son ouvrage *Réelles présences*, cette mise en doute ou cet abandon total de la possibilité du sens stable dans le texte entraîne, entre autres, l'idée d'un sens seulement possible en différé et dans la multitude (pensons au discours de Derrida ou de Barthes à ce sujet), d'un sens flottant n'existant que dans les lectures — chaque lecture — futures, aussi nombreuses soient-elles. Une des répercussions de cette ligne de pensée est, selon Steiner (avec lequel je suis assez d'accord à ce sujet), la multiplication du commentaire de texte qu'il devient nécessaire de superposer au texte pour qu'en soit dégagé un sens qui en était absent ou s'y trouvait à l'état latent. (Steiner, 1991, p. 145-165) Dans ce contexte, où l'idée d'une présence de sens dans le texte est jugée avec perplexité, le commentaire exerce une influence considérable sur le texte. Une de ces influences est l'anticipation de ces commentaires par des auteurs (surtout des auteurs issus du milieu académique, et ils sont nombreux). Si l'idée du commentaire ultérieur est

omniprésente dans le monde académique littéraire, il est fort probable qu'elle existe dans l'esprit d'un auteur au moment de l'écriture. Combien de fois ai-je lu une œuvre contemporaine et ai-je pensé que l'auteur avait baigné dans les mêmes textes théoriques que moi et en avait retenu les mêmes techniques de lecture et le même cadre théorique qui se retrouvaient maintenant sur les pages, en attente d'être lus et interprétés avec les clés de ce cadre théorique? Mon objectif ici n'est pas d'offrir une critique de cet aspect du monde littéraire et académique des dernières décennies, mais simplement de le mettre en relief pour mieux remarquer le commentaire touffu de McKay sur sa propre poésie. Ce commentaire chez McKay est parfois même ouvertement offert en réponse à un autre commentaire qu'il anticipe de la part de lecteurs pouvant tantôt lui reprocher une tendance romantique, tantôt sa conversion incomplète au postmodernisme. L'écriture de McKay est dans la nature, mais elle est aussi entre les murs de l'université; elle fait partie d'une grande conversation académique pour le meilleur ou pour le pire. Pour une traductrice des poèmes de McKay, cet autocommentaire est fascinant puisqu'il permet d'entrer dans l'univers de l'auteur en ayant les codes.

Cette dynamique de discussion ouverte dans l'écriture de McKay est due, d'autre part, à son appartenance au groupe d'auteurs et penseurs composé de Tim Lilburn, Jan Zwicky, Dennis Lee et Robert Bringhurst, faisant tous partie, comme McKay, du monde académique. Je m'arrête brièvement sur ce groupe de poètes de la nature, car leurs réflexions sont apparentées à celle de McKay et peuvent contribuer à faire un portrait plus complet du poète. Sans faire partie d'une école de poésie et ayant des styles et des esthétiques variés, ces cinq Canadiens mettent de l'avant une écriture pouvant être dite «écologique». (Leur poésie est souvent classée dans le genre «ecopoetry», un terme de plus en plus utilisé depuis les années 1990 pour décrire des poètes nord-américains comme Wendell Berry, Gary Snyder ou Annie Dillard qui abordent non

seulement la nature, mais aussi des enjeux écologiques. Je ne m'avancerai pas plus sur le sujet de la définition de ce terme récent puisque même les critiques littéraires l'utilisant en donnent des définitions variées; je m'en tiendrai à la pertinence du terme pour décrire l'écriture de ces cinq poètes canadiens.) Pour ce petit groupe, la dimension écologique de leur poésie est liée à l'idée du monde comme un tout, comme la grande maison dans laquelle l'ensemble de ce qui existe sur terre cohabite : du vivant à l'inerte, de l'abstrait au concret, de l'imaginaire au réel. Ainsi nature et monde extralinguistique, mais aussi humains et langage sont en constante interaction, sans que leurs relations au sein du même habitat et avec cet habitat ne nient leur propre ontologie. Les poètes du groupe s'interpellent dans leurs œuvres respectives en commentant le travail de l'un et l'autre ou en se dédiant certains poèmes, et certains de leurs textes sont rassemblés dans des anthologies. Je pense en particulier à l'anthologie parue en 2002 sous la direction de Tim Lilburn, *Thinking and Singing. Poetry & the Practice of Philosophy* parce qu'il est intéressant de souligner la dualité contenue dans son titre. Il me semble que dans les mots « thinking » et « singing », on retrouve l'esprit de tout le projet de ces penseurs : « thinking » et « singing », la réflexion et le chant, ou la philosophie et la musique, ou le monde abstrait de la science et l'expérience, ou le langage et le monde extralinguistique, ou le monde académique et intellectuel et la poésie. Les cinq poètes explorent le monde en juxtaposant différentes versions de ces deux pôles et sont à la recherche de « [...] modes of artistic expression that would affirm human beings' unity with one another and the world », comme l'explique avec clarté Kostantina Northrup dans sa thèse de doctorat *Radiant Imperfection: the Interconnected. Writing Lives of Robert Bringham, Dennis Lee, Tim Lilburn, Don McKay, and Jan Zwicky*. (Northrup 2013, p. 3) Chaque poète mène cette quête à sa manière en tentant de laisser le monde extralinguistique trouver sa voix, voix qui échappe souvent à l'oreille humaine. Dans sa poésie, c'est principalement par la métaphore que McKay, lui, tente d'accéder à cette voix de l'autre.

McKay choisit donc de parier sur la capacité du langage à décrire le monde tel qu'il est, et c'est dans cette décision que réside ce que j'appelle son élan ébloui (qui pourrait être comparé au « singing » du titre de l'anthologie rassemblant McKay et ses collègues). Il est à noter que les cinq écopoètes du groupe accordent aussi leur confiance au langage d'une façon ou d'une autre, selon leur démarche personnelle, tout en conservant comme préoccupation centrale le monde extralinguistique. En ce sens, les cinq ne tiennent pas toujours en haute estime les théories postmodernistes qui font parfois la vie dure au langage. Lorsque Robert Bringhurst, cité par Kostantina Northrup, parle de « the acid of postmodernism: the thesis that nothing has meaning because everything is language » (Northrup 2013, p. 16) ou que Jan Zwicky, dont la poésie est construite autour du lyrisme, de l'harmonie, parle du « fracas métallique de la théorie »¹ (Northrup 2013, p. 16) dans son ouvrage *Prelude*, on peut soupçonner que ces poètes chercheront probablement d'autres manières de connaître et de décrire le monde que celles mises de l'avant par les théories du postmodernisme.

Comme pour ses quatre collègues écopoètes, la question du langage préoccupe McKay, mais ce questionnement n'est ni propre à l'écriture de la nature, ni un thème obligatoire du genre, ni une nouveauté puisque l'inquiétude face à l'incapacité du langage à rendre compte de la nature fait partie des préoccupations des auteurs canadiens déjà au 19^e siècle. (Pourrait-on qualifier cette angoisse comme un héritage littéraire canadien? Je ne m'avance pas sur le sujet!) Le questionnement sur le langage que McKay et son groupe proposent fait aussi partie d'une longue tradition de réflexion de la part de penseurs occidentaux (philosophes, écrivains, traducteurs, linguistes, etc.) qui depuis des siècles s'interrogent sur cette caractéristique centrale de l'humain, caractéristique que les auteurs de la nature ne sont pas plus susceptibles d'explorer que d'autres

¹ Ma traduction.

intellectuels ou artistes, mais qui est intéressante à soulever dans le cadre d'un projet de représentation de la nature, un monde habité par des voix situées hors du langage.

Pour tenter d'écrire la nature, de reconnaître cet autre, d'en faire la traduction, comme McKay le cite dans son essai *Vis-à-Vis*, c'est la métaphore, facette particulière du langage, que ce poète choisit. Je reviendrai sur ce qui est bien plus qu'une figure de style pour lui lorsque j'aborderai mon expérience de traduction du recueil et les concepts d'attention poétique et d'état sauvage qui y sont étroitement liés. Pour l'instant, je la mentionne brièvement dans le contexte de la tension entre monde intellectuel et élan ébloui présente chez le poète, car au sein de cette dynamique, la métaphore représente l'élan que McKay trouve dans le langage, celui qui permet à ce dernier de dépasser ses propres limites, en quelque sorte, et de donner accès à l'autre, de le faire connaître autrement. Ainsi la composante structurante du langage ou son pouvoir générateur, idées déclinées différemment parmi les penseurs occidentaux, depuis Humboldt, Sapir, Whorf, se voit déjouée par une autre de ses composantes, la métaphore. Une confiance dans le langage et ses capacités de révéler le monde est retrouvée après la tristesse du doute. George Steiner traite de cet aspect de la littérature dans *After Babel. Aspects of language and Translation* en décrivant ce qu'il perçoit comme une cassure qui s'opère à la fin du 19^e siècle dans le monde littéraire. Il voit dans cette transition une rupture du pacte entre monde et mot, un passage abrupt et peut-être irréversible entre un temps durant lequel les auteurs et poètes se sont sentis chez eux dans le langage (language as a house) et un temps durant lequel les écrivains se sentent dorénavant emprisonnés dans le langage (language as a prison). (Steiner 1998, p. 184) Steiner observe la cassure depuis Rimbaud et Mallarmé. Le doute s'est installé. Le mot manquant habite la littérature moderne. Ces changements de perspective sont complexes, et je ne ferai pas ici leur compte-rendu historique, mais il me semble pertinent de mentionner cette idée de Steiner pour

saisir que le langage comme préoccupation est loin d'être unique ou isolé. Mais aussi pour mettre en relief le côté ludique de McKay, qui ne sort pas anxieux et défait de cette réflexion, mais plutôt joyeux et enthousiaste devant le potentiel du langage à travers la poésie et la métaphore.

Pour la suite du commentaire, je me concentrerai sur mon expérience de traduction du recueil *Night Field*, titre qui devient en français *Champ nocturne*. Pour ce faire je traiterai de mon approche de traduction et de certains aspects plus techniques concernant la langue dans le processus de traduction. J'aborderai aussi la métaphore dans la poésie de McKay telle que je l'ai lue et interprétée dans le cadre de mon expérience de traduction du recueil. Le commentaire sera enrichi de la réflexion de McKay sur son écriture, ce qui me permettra de mettre en relief les liens entre mon travail de traduction de ses poèmes et son approche d'écriture de la nature, mais aussi de souligner les difficultés et limites que j'ai rencontrées dans mon projet de traduction axée sur l'ouverture à l'autre et à l'étrangeté. Pour ce faire, j'aurai recours aux idées d'Antoine Berman sur la traduction éthique et à celles de George Steiner sur le processus de traduction et ses dynamiques pour mieux illustrer les intentions de mon approche de traduction ainsi que ses limites. J'aurai aussi recours aux concepts que McKay élabore dans ses essais : l'attention poétique (*poetic attention*) et l'état sauvage (*wilderness*), concepts qui alimentent la réflexion de l'écrivain sur le langage et sa capacité de dire l'autre, et qui, observés en parallèle avec le travail de traduction, viennent enrichir la réflexion sur le langage et ses limites en traduction. Ces concepts sont liés à la métaphore, qui occupe une place centrale dans le dépassement des limites du langage chez McKay et parcourt sa poésie. La présence de la métaphore dans le poème fera partie de la discussion sur la possibilité et la place de l'étrangeté en traduction. Pour approfondir la compréhension de la démarche de McKay et pour enrichir le commentaire sur mon travail de traduction de ses poèmes, je ferai appel à la réflexion de différents penseurs dont certains, comme

Emmanuel Levinas et Martin Heidegger, sont mentionnés par Don McKay dans ses essais. La pensée d'Yves Bonnefoy viendra, elle, appuyer celles d'Antoine Berman et de George Steiner en ce qui concerne la traduction et la poésie. Avant d'entreprendre la traduction du recueil, j'avais imaginé certaines difficultés et certaines évidences, et, comme c'est souvent le cas en traduction, tout ne s'est pas passé tel que prévu. Les difficultés anticipées ne se sont pas toujours concrétisées et d'autres, que je n'avais pas imaginées, ont fait surface. Ces imprévus, qui ont rendu mon travail encore plus intéressant, font non seulement partie du commentaire, mais ils l'ont transformé pour le faire passer d'une réflexion plutôt abstraite et théorique sur la traduction à un commentaire personnel et concret sur mon expérience de traduction.

PARTIE 1

Traduire la poésie de McKay : un élan vers l'autre

It would not be wrong to say that a translator's real power lies in her humility: and this includes not only reverence for the source, but a remembrance of language as apparatus.

– Don McKay

Et il est vrai qu'il faut « tenir » à la traduction restreinte (inter-langues), en tant que c'est là, rigoureusement parlant, qu'il y a² de la traduction. Cependant, cela ne doit pas nous empêcher d'écouter et le parler courant (quand il emploie « métaphoriquement » le terme de traduction, ce qui se fait tous les jours), et toute une lignée d'écrivains et de penseurs [...] pour qui la traduction signifie non seulement le « passage » interlangues d'un texte, mais – toute une série d'autres « passages » qui concernent l'acte d'écrire et, plus secrètement encore, l'acte de vivre et de mourir.

– Antoine Berman

Peu de traductions des textes de Don McKay ont été produites. Dans le numéro de l'automne 1998 de la revue *Ellipse*, on peut trouver 14 poèmes traduits en français par différents traducteurs (Monique Grandmangin, Patricia Godbout, Michel Buttiens, Charly Bouchara, Denis G. Gauvin). Une traduction en italien d'une sélection de poèmes a été publiée en 2010 (*Leaf to Leaf : Foglio a foglia*). Aucun de ses essais n'a été traduit. J'avais donc, pour ainsi dire, le champ libre.

Avant même d'arrêter mon choix sur un auteur et un texte pour mon projet de mémoire, j'avais en tête une approche de traduction allouant une place à l'étrangeté. Sans trop savoir exactement ce que cela signifiait concrètement dans un exercice de traduction de poèmes, je me proposais, à la suite de la lecture de l'ouvrage *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* d'Antoine Berman, de produire une traduction qui ferait en sorte que la langue du texte original ne s'efface pas dans la langue de traduction. L'idée d'une « traduction éthique », telle que la conçoit Berman, me semblait une entreprise fascinante, et, aux premières lectures de la poésie et des essais de Don

² Souligné dans le texte.

McKay, cette approche m'a paru bien cadrer avec la démarche d'écriture de ce poète de la nature et sa préoccupation à l'égard du respect de l'autre. En cours de route, toutefois, il m'a semblé de plus en plus clair qu'une certaine dose de nuance serait nécessaire et qu'une traduction éthique exactement comme la décrit Berman ne s'avérerait peut-être pas une stratégie que je pourrais me permettre d'adopter dans sa totalité.

Approche éthique, écriture ontologique

Chez Berman, la description d'une traduction éthique s'oppose à ce qu'il décrit comme une traduction ethnocentrique. De Rome, aux « Belles infidèles », jusqu'à aujourd'hui, où dans une certaine mesure les principes de cette approche sont toujours présents, la traduction ethnocentrique, selon Berman, est une traduction où « toute trace de la langue d'origine doit avoir disparu » de la langue traduisante. (Berman 1999, p. 35) C'est une traduction dans laquelle le processus de traduction ne doit laisser aucune trace, doit « se faire oublier ». (Berman 1999, p. 35) Le texte traduit obéissant aux principes de la traduction ethnocentrique, affirme Berman, sera tel que l'auteur de l'original l'aurait écrit s'il l'avait produit dans la langue d'arrivée : il en respectera les règles, il fera appel à ses procédés littéraires. On ne saurait affirmer que ce principe de traduction est absent du monde de la traduction littéraire contemporain et que des textes littéraires traduits qui « sentent » la traduction sont bien reçus. Je suis moi-même souvent agacée par les textes où le processus de traduction semble prendre le dessus sur le texte, mais cette impression a le plus souvent lieu lors de la lecture de textes de prose (dont traite principalement l'analyse de Berman dans son ouvrage). J'ai entamé mon travail sur les poèmes de McKay en ayant en tête l'idée que la poésie pourrait permettre plus de liberté dans la traduction, qu'elle pourrait être un véhicule idéal pour l'étrangeté. Et puis McKay, dans sa démarche d'écriture, accorde lui aussi une place importante à « l'étrangeté » que le langage peut générer. J'avais peut-

être entre les mains une occasion parfaite d'appliquer, du moins en partie, les différents aspects de l'approche de traduction éthique de Berman.

La place de l'étrangeté est intimement liée à la place de l'autre, autant dans la traduction éthique de Berman que dans la poésie de la nature de McKay. Chez Berman, cette sensibilité à l'autre se manifeste par l'intention d'une traduction éthique qui veut « reconnaître et [...] recevoir l'Autre en tant qu'Autre ». (Berman 1999, p. 74) Cette idée, comme le mentionne Berman, rejoint celle du philosophe français Emmanuel Levinas, pour qui la notion d'autrui et la réflexion sur le rapport de l'humain avec l'autre sont centrales. Cette idée d'ouverture à autrui, rendant accessible l'autre par un acte passant par sa reconnaissance en tentant d'éviter sa possession, est présente chez McKay qui évoque aussi le philosophe français lorsqu'il parle du geste d'appropriation au cœur de l'acte de nommer l'autre. (McKay 2001, p. 29) Écrire et traduire pourraient donc, dans ce contexte, naître de la même intention de laisser l'autre se révéler sans essayer de se l'approprier par un acte de langage le définissant. Pour McKay, le geste d'écriture de la nature doit être entamé par ce qu'il appelle l'attention poétique, une disposition du poète qui viendra contrer la tendance appropriative du langage : cette manière originelle de comprendre l'autre — ici, le sens de « préhension » contenu dans le mot est fort — qui nous en fait prendre possession pour l'intégrer en nous, ce dernier point étant aussi inspiré de la pensée de Levinas. (McKay 2001, p. 22 et 29) Dans ce contexte, où la rencontre avec l'autre est comme entravée par le langage, Don McKay décrit l'attention poétique comme une main tendue vers l'autre, une main qui ne cherche pas à saisir, mais à s'ouvrir pour accueillir l'autre. (McKay 2001, p. 29) L'idée de s'exercer à une attention particulière nécessaire à la compréhension est aussi inspirée de la philosophe française Simone Weil, parfois mentionnée dans les essais et la poésie de McKay. Chez Weil, l'attention a un caractère mystique absent chez McKay (chez Weil, l'attention est

considérée sur le même plan que la prière qui en est la forme pure). Mais lorsque Weil parle de la compréhension des images et des symboles, et qu'elle suggère de ne pas les interpréter, « mais [de] les regarder jusqu'à ce que la lumière jaillisse » ou qu'elle évoque « une [...] méthode d'exercer l'intelligence, qui consiste à regarder » (Weil 1947, p. 121), on constate la parenté entre l'attention poétique de McKay et cette manière de regarder chez Simone Weil, qui évite l'interprétation au profit de la révélation.

Une traduction éthique pourrait, elle aussi, être vue comme une main tendue vers une œuvre et sa lettre, sa parlance, telle que Berman décrit le caractère unique et le sens qui émergent d'un texte littéraire : « En tant que visée éthique, la fin de la traduction est d'accueillir dans la langue maternelle cette littéralité. Car c'est en elle que l'œuvre déploie sa parlance, sa *Sprachlichkeit* et accomplit sa manifestation du monde. » (Berman 1999, p. 78) Voilà ce qui est au cœur de ma préoccupation de traductrice : trouver ce qu'il y a exactement à traduire dans un texte pour ensuite trouver la meilleure approche de traduction. Cette idée de « parlance » me semble une manière intéressante de décrire le sens, la forme, la sonorité d'un texte littéraire, et ce qu'il y a d'unique dans leur façon d'exister ensemble. De plus, la « parlance » comme identité propre au texte est un concept qui peut rappeler celui d'état sauvage (*wilderness*) que McKay utilise pour décrire ce qui, dans la chose ou l'être devant nous, échappe à notre compréhension comme appropriation, et que le poète de la nature veut laisser se révéler. (McKay 2001, p. 21)

Ce lien entre la traduction et l'état sauvage peut être enrichi en lui juxtaposant une autre idée qui touche la nature propre d'une chose, celle de la « présence » en poésie qu'aborde le poète et traducteur français Yves Bonnefoy. Cette « présence » dans le poème correspond, selon Bonnefoy, à l'aspect des choses qui existent au-delà de notre appréhension conceptuelle, c'est-à-

dire qu'elle est ce qui, dans le poème, permet une expression transcendant le désir de limiter l'autre (choses ou êtres vivants) à une pensée définie de ce qu'il est. (Bonnefoy 2013, p. 32-33) Il y a, dans l'idée de présence de Bonnefoy et la parlance de Berman, une parenté qui me frappe et que je rapproche de l'intention d'écriture de McKay et de son concept d'état sauvage. La réflexion des trois penseurs est orientée vers une connaissance de l'autre, voire vers une reconnaissance de l'autre, tout en étant imprégnée de la conscience de ce qui limite notre façon de comprendre et de dire l'autre. La perception de la poésie est aussi similaire chez Yves Bonnefoy et Don McKay, qui voient dans cette dernière un véhicule unique pour explorer l'autre. Pour eux, la poésie est un geste par lequel l'autre peut être révélé : chez Bonnefoy, la poésie est décrite comme un acte permettant de voir les choses telles qu'elles sont vraiment, « dépouillés de leur image » (Bonnefoy 2013, p. 33) et, chez McKay, l'attention poétique, par lequel le poète de la nature amorce son processus d'écriture, est vue comme autant d'« applaudissements ontologiques³ » devant l'autre. (McKay 2001, p. 26) Les préoccupations éthique et ontologique chez ces trois auteurs sont, selon moi, proches parentes, et c'est dans leur similitude que j'ai voulu les considérer dans une approche de traduction.

Pour être en mesure d'avoir en main des critères concrets sur lesquels m'appuyer dans le processus de traduction, j'ai gardé en tête tout au long du travail certains points précis qu'aborde Berman dans sa description d'une traduction éthique. Ces points font partie de ce que Berman considère être les « tendances déformantes » de la traduction. (Berman 1999, p. 52) Mon projet de traduction n'étant pas de produire une traduction axée exclusivement sur la réflexion de Berman et obéissant à tous les critères de son idée de traduction éthique, ce ne sont pas tous les aspects qu'il énumère qui m'ont préoccupée, mais certains ont été particulièrement pertinents à

³ Ma traduction.

différents moments de mon travail pour essayer de comprendre comment l'étrangeté peut exister dans une traduction. Ils m'ont aussi permis de prendre conscience des limites de cette démarche éthique.

Avant d'aller plus loin dans l'exploration de mon approche de traduction axée sur l'ouverture à l'autre et la place de l'étrangeté, je me dois d'expliquer de manière concrète ma façon de travailler sur la traduction des poèmes. Une approche inspirée de l'ouverture à l'autre, oui, mais comment cela a-t-il influencé la méthode de travail de la traductrice? En gros, cela voulait dire pour moi d'adopter ce que McKay nomme l'attention poétique pour envisager le texte original : être attentive au poème, ne pas vouloir me l'approprier, le laisser se révéler. Pour cela, il me fallait d'abord plonger complètement dans l'univers de McKay et lire ses essais et une bonne partie de sa poésie pour mieux saisir son écriture, ses préoccupations, sa voix. Il fallait aussi aller consulter des auteurs qui l'influencent. Il fallait ensuite faire une lecture de *Night Field* sans penser à la traduction afin d'établir un premier contact, d'observer les images, les émotions, les impressions suscitées par les poèmes. Puis, une lecture plus approfondie du recueil en étant attentive, cette fois, au découpage des trois parties, aux grands thèmes, au vocabulaire, aux procédés narratifs, aux registres de langue, etc. J'ai ensuite entamé la traduction en suivant l'ordre des poèmes pour bien suivre la progression souhaitée par McKay. Chaque poème devait être lu et relu en relevant toute question sur le sens, le vocabulaire; toute difficulté de traduction particulière; toute allusion ou référence. Cette étape a bien sûr été accompagnée de recherche et de prise de notes. La première traduction, bien qu'un premier jet, se voulait la plus précise possible et très près de l'original. Une fois la traduction du recueil complétée, plusieurs révisions ont été nécessaires. Les premières pour m'assurer de la justesse des choix de traduction, pour travailler la forme, le rythme, les sonorités; pour prendre les décisions importantes concernant

l'utilisation du français québécois ou standard (comme nous le verrons plus loin). Chacune de ces révisions se faisait avec le texte original en appui et visait à me rapprocher graduellement de la voix de McKay en français. Une fois que j'ai senti que cette voix existait, je me suis donné la permission de passer à une révision se détachant de l'original pour aborder ma traduction comme un texte autonome et vérifier si le texte en français semblait pouvoir exister par lui-même. C'est lors de cette étape que des détails concernant la syntaxe ont été travaillés. Je ne m'éloigne donc pas des sentiers battus avec cette approche pratique de traduction, mais y attacher l'idée d'attention poétique m'a vraiment permis de ne jamais perdre de vue l'objectif de réaliser une traduction ouverte sur l'autre. Et au final, une traduction ouverte sur l'autre signifiait d'accorder une attention presque obsessive à l'écoute de la voix de McKay pour être en mesure de la faire vivre en français.

L'étrangeté en contexte : possibilités et limites d'une traduction éthique

La première question à laquelle j'ai dû tenter de répondre dans le travail de traduction est celle au sujet du choix de la langue de traduction. Ce qui à première vue peut sembler une évidence dans un travail de traduction de l'anglais au français appelait tout de même, selon moi, une réflexion sur le choix du type de français : français québécois ou français dit international ou standard. Sur ce point, mon choix s'est fait sans hésitation. J'ai suffisamment lu de traductions françaises d'ouvrages d'écrivains de la nature nord-américains pour savoir que la présence d'un français européen crée un texte qui semble non pas intégrer l'étrangeté mais être étranger à lui-même pour la lectrice francophone d'Amérique du Nord que je suis. J'ai toujours souhaité faire une traduction d'un auteur de la nature canadien ou américain dans un français du Québec, correspondant à l'ancrage géographique canadien de la langue du texte original, ainsi qu'à sa sensibilité nord-américaine. Il m'a donc semblé particulièrement approprié dans le cas de la traduction d'une œuvre canadienne-anglaise de profiter de l'existence d'un français parlé sur le même territoire. Toutefois, une fois ce choix fait, une seconde question est apparue concernant directement l'approche éthique de la traduction, approche qui incite à faire une place à la langue du texte original dans la langue de traduction. Or, malgré mon désir d'adopter le plus possible cette approche, ma réflexion sur la question se devait, puisque j'avais décidé d'utiliser le français du Québec pour traduire l'anglais du Canada, de prendre en compte le contexte linguistique canadien. Peut-on, de manière neutre, intégrer une étrangeté rattachée à l'anglais dans un texte traduit en français d'ici? Le français parlé au Québec étant une langue minoritaire sur le continent nord-américain et dans son propre pays, et étant déjà fortement teinté par l'anglais dans son vocabulaire et dans sa syntaxe, la signification d'une traduction où la langue étrangère est présente dans la langue de traduction est-elle la même que dans d'autres cas? Peut-on faire abstraction du rapport de force entre les deux langues dans un contexte canadien dans le cadre

d'une traduction? La présence de l'anglais dans le texte traduit peut-elle être une présence à la fois étrange et positive ou sera-t-elle perçue inévitablement comme une faiblesse du français québécois? Ou pire, comme une traduction dans un français non maîtrisé? Le risque est réel dans le contexte de la relation entre les deux langues au Canada et en Amérique du Nord. De plus, mon intention d'introduire l'étrangeté dans ma traduction étant basée sur le concept de Berman, le procédé devait mieux révéler le texte original. Or, puisque mon travail a lieu dans le contexte canadien, j'ai dû me demander honnêtement si l'introduction de cette étrangeté aurait l'effet souhaité ou si sa présence serait plutôt vécue comme un malaise par le lecteur et agirait comme un écran devant le texte, empêchant ce dernier d'être révélé. Il est possible qu'une présence marquée de la langue du texte original dans le texte traduit soit une technique qui fonctionne davantage dans un contexte diachronique ou dans un contexte où deux langues sont particulièrement différentes l'une de l'autre et issues de cultures distinctes. Je me pose encore la question. Les exemples fournis par Berman pour illustrer son propos sur la traduction éthique appartiennent à des traductions de textes provenant de cultures éloignées les unes des autres et de langues peu apparentées à celles utilisées pour traduire. Quant la poésie de Sappho est traduite par Michel Deguy, exemple fourni par Berman, non seulement des langues et des cultures éloignées se rencontrent, mais aussi des époques distantes. (Berman 1999, p. 80-81) Peut-être que la meilleure façon de bien rendre ces textes anciens, étant donné notre difficulté de saisir des manières si différentes d'exister, de penser, de voir le monde et de s'exprimer, est de rester le plus près de l'original et de le laisser pénétrer la langue traduisante. Mais dans le cas de la traduction du texte d'un auteur du même pays que la traductrice, de la même époque et d'une culture similaire, cette étrangeté est-elle la meilleure stratégie? L'effet sera-t-il, au lieu d'une étrangeté ouvrant la porte sur l'autre, celui d'une présence agaçante, voire envahissante ou parasitaire, dans le texte traduit? L'étrangeté, dans ce contexte, risque-t-elle de produire l'effet

contraire à celui souhaité et d'aliéner le texte original au lieu de le révéler? Je tiens à préciser que je ne souhaite pas que ma traduction ait une teneur politique. Ni mon commentaire de traduction. Bien des traductrices et traductologues réfléchissent à la traduction en l'observant à travers le prisme politique et sociopolitique (contexte colonial ou postcolonial; considérations féministes, etc.) et le font de manière compétente en proposant des idées intéressantes. Quant à moi, je dois humblement avouer que l'aspect politique de la traduction et de sa théorie n'est pas ce qui m'interpelle. J'ai abordé la traduction des poèmes de McKay de manière personnelle. Bien sûr, il serait naïf de nier le contexte linguistique canadien et les tensions potentielles ou latentes. Cela semblerait une omission de la part de la traductrice et pourrait suggérer une connaissance insuffisante de ce que la langue représente au Canada ou un manque de sensibilité culturelle. La question de la dynamique linguistique est fascinante en elle-même, et c'est dans cette optique que je l'ai abordée : en y réfléchissant avec curiosité et plaisir et en ayant comme objectif que les poèmes de McKay puissent être eux-mêmes dans une autre langue. En réfléchissant à mon désir d'exclure la politique de ma traduction, je me suis souvenue d'un texte de Gayatri Chakravorty Spivak, une association surprenante peut-être, puisque que cette auteure pense la traduction dans un cadre politique et féministe. Dans son texte *The Politics of Translation*, Spivak aborde la traduction de textes à partir de langues de pays en développement (ayant souvent un passé colonial) vers une langue dite dominante comme l'anglais. Bien que mon travail de traduction concerne un mouvement inverse de traduction (la langue minoritaire accueille la langue majoritaire), une idée spécifique de Spivak me semble intéressante parce qu'elle concerne la dimension intime de la traduction. Spivak suggère que la traductrice peut bénéficier d'une relation plus personnelle avec la langue du texte original, une relation qui l'amènerait à souhaiter utiliser parfois cette langue pour parler de choses intimes. (Spivak 2012, p. 315-316) En fait, la suggestion de Spivak est d'ordre pratique; elle suppose qu'une relation intime avec une langue

signifie une meilleure connaissance de cette langue et qu'elle participe à la production d'une traduction de qualité. Dans le contexte de traduction d'une langue dite dominée vers une langue dite dominante, on comprend bien la suggestion de Spivak, qui souhaite simplement une traduction respectueuse et compétente de textes provenant de cultures moins diffusées et ayant parfois un passé traversé de périodes d'occupation et d'oppression politique. Quoique ma situation de traduction soit inversée, j'aime bien la suggestion d'intimité de Spivak. Il n'est pas faux, à mon avis, de dire que la traduction gagne à être entreprise par une traductrice qui non seulement aime la langue de l'original, mais qui est aussi près de cette langue dans sa vie personnelle (ce qui est mon cas). Peu importe la dynamique de tension, cette proximité avec la langue de l'original ne peut, selon moi, que contribuer à estomper de la traduction la tension linguistique entre langue traduite et langue traduisante. C'est certainement ce que je vis en traduisant en français du Québec des textes d'auteurs canadiens-anglais. Dans mon cas, l'intimité avec l'anglais contribue, j'en suis persuadée, à une ouverture à l'autre qui peut certainement servir un projet de traduction où la place de l'autre et de l'étrangeté est souhaitée.

En cours de réflexion et après avoir entamé la traduction des poèmes, j'ai compris deux choses : d'abord, dans un contexte canadien, je n'allais pas réussir à introduire de manière positive l'étrangeté par la présence marquée de l'anglais dans une traduction française, d'autant plus que le texte original était celui d'un auteur canadien-anglais; toutefois, malgré cet imprévu, la possibilité de laisser l'étrangeté habiter la traduction était encore tout à fait possible grâce à l'écriture même de Don McKay et à la manière du poète d'utiliser le langage en lui injectant une part d'étrangeté. Par bonheur, il s'est avéré que pour traduire l'écriture de McKay, où se mêlent l'humour, la dérision, la bonhomie, la tendresse, l'érudition et le jeu, où les différents niveaux de

langue se côtoient et dans laquelle on reconnaît et ressent le territoire, le français du Québec et sa façon de dire les choses, sa capacité de dire ce même territoire, sont le véhicule idéal, à mon avis.

Le projet de faire place à l'autre et à l'étrangeté dans la traduction est donc demeuré, mais il ne s'est pas réalisé de la manière prévue en début de parcours. Il m'a semblé important d'être capable de faire preuve de suffisamment d'humilité pour réorienter ma méthode afin de mieux traduire les poèmes du recueil. Et puis, comme McKay l'écrit lui-même dans son essai *Vis à Vis*, l'humilité est peut-être une des qualités principales de la traductrice. (McKay 2001, p. 62-63) Je ne pense pas avoir tort de préciser cette idée en ajoutant que la traductrice doit avoir assez confiance en elle pour pouvoir faire face au texte à traduire avec humilité. J'ai donc conservé une approche de traduction basée sur l'ouverture à l'autre, mais j'ai dû l'adapter au contexte de mon travail de traduction, un contexte canadien où les sensibilités linguistiques demeurent un enjeu et une source potentielle de malaise, et faire en sorte que l'étrangeté soit présente dans le texte traduit sans devenir une présence étrangère s'y imposant.

De manière concrète, cela se traduit par différentes stratégies de traduction. D'abord, la syntaxe du texte traduit n'est pas calquée sur celle de l'original; la ponctuation varie parfois, quoique j'aie tenté de rester près de la ponctuation de McKay pour conserver le rythme du poème, comme le suggère Berman; et, pour chaque poème, je me suis souciée de conserver le plus possible la forme de l'original bien que, pour quelques vers, les chevauchements aient été légèrement modifiés lorsque l'ordre syntaxique du français et de l'anglais le nécessitait, mais toujours en essayant le plus possible de créer le même rythme, les mêmes pauses, les mêmes hésitations, le même élan. Aussi, je ne me suis pas abstenue, contrairement à ce que préconise Berman, d'ajouter des articles devant des substantifs là où il n'y en avait pas dans l'original, ni d'ajouter

parfois des pronoms relatifs. Sur ce point, j'ai suivi le conseil de ma directrice, qui a souligné que dans certains cas, ne pas faire cet ajout créait une étrangeté qui ne contribuait en rien à révéler le poème. La partie iii du poème *Luke et compagnie* comprend des exemples qui illustrent bien ce genre de décision. La troisième strophe est un long flot d'anecdotes racontées sur un ton familier dans laquelle l'original omet plusieurs pronoms relatifs, pronoms personnels ou déterminants. Ces omissions contribuent au ton familier et à la création d'une suite de pensées ininterrompues sans toutefois rendre le texte étrange et sa lecture difficile. Or, la traduction a nécessité l'ajout de certains pronoms, car sans eux la lecture du texte en français n'était pas aussi fluide que celle de l'original et la difficulté de lecture brisait le flot d'anecdotes. De plus, de telles omissions en français créaient une syntaxe inhabituelle qui au lieu de produire un ton familier rendait le texte bizarre. Un passage comme « Mr Glover had an old blind / terrier could fetch a ball by listening to it hit » devient donc « M. Glover avait un vieux terrier / aveugle qui pouvait aller chercher la balle en l'écoutant rebondir ». (infra, p. 95) Le « qui » vient donc traduire un « that » qui a été omis entre « terrier » et « could » dans l'original. En revanche, dans des poèmes comme *Peuplier* et *Chanson pour vent sans repos*, les substantifs « peuplier » et « vent » ne sont pas précédés d'un article puisqu'ils sont traités comme des noms propres. (infra, p. 98 et 103) De plus, en ne respectant pas leur genre grammatical (les deux noms masculins deviennent des figures féminines comme dans les poèmes originaux), une autre source d'étrangeté fait surface, qui, si elle avait été évitée, aurait privé le poème traduit d'une des caractéristiques centrales de l'original. J'ai aussi mis beaucoup d'effort à ne pas ennoblir le texte traduit, à ne pas lui donner une élégance superflue, un point soulevé par Berman qui n'est pas toujours facile à respecter, car le français littéraire peut avoir cette tendance. (Berman 1999, p. 57-58)

Dans la poursuite de cet objectif de trouver la langue adéquate pour traduire McKay, le français québécois m'a énormément aidé à capter, du moins je l'espère, le bon ton et le niveau de langue approprié. Cet aspect a d'ailleurs été particulièrement plaisant à travailler dans le cas des poèmes narratifs de McKay, dans lesquels s'illustre le talent de conteur du poète. Dans ces poèmes, le vocabulaire et la syntaxe du français du Québec m'ont grandement aidée à « raconter » le poème de la même manière que dans l'original, avec son humour, son niveau de langue plus familier et son ton terre-à-terre. Le poème *Nostra*, dans la troisième et dernière partie du recueil, est un bon exemple de cette utilisation de la langue. Dans le long passage décrivant le périple en forêt vers le spa, l'emploi du pronom « on » pour traduire le « we » et l'usage de mots ou de syntagmes d'ici comme « maganée », « virer de bord », « frais chié », « patate », « vidange » permettent de bien saisir le ton, le style, la dynamique et le contexte de l'original. (infra, p. 111) Je souligne aussi que, quelquefois, l'emploi du français québécois m'a amenée à piger dans les nombreux anglicismes qui y sont courants. Ce n'est pas par souci de laisser l'étrangeté pénétrer la traduction que ceux-ci ont été choisis, mais plutôt par souci de créer une langue aussi familière que celle de l'original puisque ces mots font partie de la langue courante au Québec.

Parmi les aspects pris en compte, j'ai aussi travaillé à détecter et à maintenir les réseaux de signifiants, comme Berman le suggère, un aspect qui, il me semble, préoccupe la plupart des traductrices, qu'elles se soucient de produire une traduction éthique ou non. (Berman 1999, p. 61-62) Dans un poème comme *Épinette noire*, par exemple, deux réseaux de mots se juxtaposent et parfois se superposent : celui relatif à l'ascension, à la montée, et celui qui suggère un certain érotisme, le poème étant lui-même le récit d'une ascension en montagne qui comporte la métaphore de l'acte sexuel culminant par l'orgasme. (infra, p. 56-62) Chaque mot relatif à ces réseaux de sens n'est pas difficile à traduire, mais c'est l'ensemble de tous ces mots qui fait que

le poème est ce qu'il est, et chacun de ses mots doit en français nous mener graduellement vers le même point culminant. La traduction s'est parfois faite sans heurts, mais j'ai dû me résoudre, dans certains cas, au compromis. Il m'a, par exemple, été impossible de créer la même répétition du verbe « to reach » qui revient trois fois dans deux segments du poème. Les sens de « se tendre vers », « rejoindre/pénétrer », « toucher » ne peuvent être exprimés par un seul mot en français : j'ai ainsi dû faire des choix et briser la répétition pour mieux rendre, à mon avis, les passages du poème en conservant la connotation légèrement érotique. Les verbes « toucher » et « pénétrer » ont donc été sélectionnés. Cette perte de la répétition est le genre de choix de traduction qu'Antoine Berman, dans sa description de l'approche éthique, déconseille, mais ma décision d'enfreindre une de ses règles (ou suggestions) n'est qu'un des nombreux exemples où l'approche éthique et l'ouverture à l'étrangeté ont dû faire l'objet de compromis par souci de rendre le ou les sens de certains mots.

Enfin, je me suis assurée, en adhérant le plus possible au conseil de Berman, de ne pas clarifier ce que le texte original voile, de ne rien expliquer qui ne doit pas l'être, un procédé de traduction adopté par bien des traducteurs. (Berman 1999, p. 54-55) Ce dernier aspect, plus que tout autre, m'a fait sentir de manière concrète l'appropriation possible dans le geste de traduction. Comme si, en clarifiant, en explicitant un passage, la traductrice s'appropriait le poème et le commentait à l'intérieur même du texte. La tentation de clarifier a souvent fait surface lorsqu'un passage du poème était particulièrement opaque. En cours de démarche pour trouver une solution, lorsqu'il me semblait que j'arrivais enfin à déceler le sens d'un passage, le désir d'explicitier ma réponse à ce questionnement devenait parfois quasiment comme un réflexe (ou une sorte de célébration inconsciente d'avoir résolu un problème difficile!). Parfois l'explicitation est simplement due au fonctionnement différent des deux langues, comme dans le cas du poème *Peuplier*, où il m'a

semblé nécessaire d'ajouter un élément à la traduction du deuxième vers. Les deux premiers vers de l'original sont : « Speak gently of Poplar, who has / incompletely metamorphosed out of flesh ». (McKay 1991, p. 56) Le problème est bien entendu le verbe et la préposition « metamorphosed out of » qui ne peuvent être traduits littéralement. En français, il n'y a pas de métamorphose hors de quelque chose, mais une métamorphose d'une chose (ou état) en une autre. Il m'est alors apparu impossible de mentionner uniquement le point de départ de la métamorphose, la chair : c'est pourquoi j'ai ajouté le résultat de la métamorphose, le bois, l'arbre. Les deux vers deviennent donc : « Parle délicatement de Peuplier, dont la / métamorphose de la chair au bois est incomplète ». (infra, p. 98) En trouvant cette solution de traduction, je n'ai pas eu l'impression de m'imposer au poème, de ne pas le laisser être; au contraire, il m'a semblé que cet ajout permettait de mieux le révéler, puisqu'une traduction littérale n'aurait fait que créer une confusion ou un passage dépourvu de sens qui aurait empêché le lecteur de le saisir.

Je perçois un lien entre l'explicitation et un autre point soulevé par Berman, soit celui de la traduction de locutions par une équivalence. (Berman 1999, p. 65) Il y a, dans le choix de traduire par une équivalence, un genre d'explicitation si l'équivalence disponible n'est pas, comme c'est parfois le cas, une traduction littérale (ou près d'une traduction littérale). Si aucune équivalence n'existe, alors la traduction sera, logiquement, une explication ou une paraphrase de l'expression ou de la locution de la langue source. L'autre choix, celui de Berman, est de traduire la locution de manière littérale (traduire la lettre), qu'un équivalent existe ou non dans la langue cible, afin de laisser voir le fonctionnement de la langue source et d'en faire se dégager le sens. Pour moi, ce problème s'est posé quelques fois, mais le cas le plus embêtant est celui du poème *Champ nocturne*. (infra, p. 84-87) Dans la première partie du poème, qui est une longue réflexion sur la signification d'une vie, un feu est allumé et un homme y lance toute une série de documents

accumulés au fil des ans et les regarde brûler en pensant à sa vie. Au bout du compte, l'homme qui fixe les flammes dévorant tous ces artéfacts de son existence pense : « nothing is cooking here ». On fait le lien avec l'expression « something's cooking here/is there something cooking here? » qui peut signifier que quelque chose de bien ou de louche, selon le contexte, a lieu au loin sans qu'on ne le voie. Dans le poème, l'homme pense que rien n'est en train de se passer, qu'il n'y a rien à voir. Le mot « cooking » permet, de plus, de faire une allusion comique au feu qui détruit (ou cuit, littéralement) une partie de la vie de cet homme. Comment traduire cette expression sans avoir recours à un équivalent qui, inévitablement, sera une explicitation (et produira une perte) puisque le français ne connaît pas d'expression qui puisse rendre à la fois le sens et le jeu de mots? Pendant longtemps, j'ai utilisé la traduction « rien à voir ici » ou « rien de spécial ici » en alternance, mais ni une ni l'autre n'étant satisfaisante, le passage me chicotait. En quelques mots, je brisais toute la strophe et le poème sonnait faux. Un peu comme un acteur qui décroche durant à peine quelques secondes et que le public ne croit plus. Puis, j'ai décidé de tenter d'être fidèle à la lettre à la manière de Berman et de rester plus près de l'original. J'ai pensé à « rien ne mijote ici » pour rendre l'expression et conserver le même rythme avec le même nombre de syllabes, mais l'image du feu n'était pas vraiment présente dans le verbe « mijoter ». Après avoir essayé une panoplie de termes de cuisson, j'ai cessé de tourner autour du pot et j'ai traduit littéralement la locution originale pour créer « rien n'est en train de cuire ici ». (infra, p. 84) Le résultat est véritablement étrange, et j'ai bien compris qu'au moment de prendre une décision, il n'est pas facile de laisser pénétrer l'étrangeté dans sa propre traduction. Les règles et conventions d'une langue nous guident, mais nous contraignent aussi, et aller au-delà de ces codes n'est pas sans causer un léger vertige.

L'étrangeté n'entre pas toujours par la même porte dans un texte traduit, et, si l'exemple mentionné précédemment illustre une entrée plus difficile de l'autre dans la langue traduisante, certaines autres portes permettent un passage moins ardu. Certainement, l'introduction de l'étrangeté par l'intermédiaire des métaphores et images originales de McKay a été plus aisée. Je reviendrai sur la métaphore à laquelle je consacrerai la prochaine partie du commentaire. Toutefois, ce n'est pas seulement par la métaphore, qui joue un grand rôle dans la poésie de McKay, que j'ai pu laisser entrer l'étrangeté dans la traduction. J'ai aussi eu beaucoup de plaisir à m'efforcer de laisser percer une certaine étrangeté par l'intermédiaire de néologismes. Pour créer ces moments d'étrangeté linguistique, dont le but était de mieux faire entendre les poèmes de McKay, j'ai eu recours à des créations lexicales construites en utilisant les mécanismes disponibles en français (affixation, composition, etc.) tout en restant collée sur le mot anglais, sa construction et son sens. L'utilisation de procédés morphologiques courants en français permet une compréhension de ces nouveaux mots sans trop de difficulté et évite que l'étrangeté générée par leur emploi ne soit un obstacle à la lecture du poème mais contribue plutôt à la clarté du texte. Ainsi, dans le premier poème du recueil, *Réveil à la bouche de la rivière Willow*, le mot « unheard » est traduit par « inentendu » pour rendre exactement la même signification et éviter le très peu poétique « non entendu ». (infra, p. 55) Le préfixe « in » est fréquent en français et le nouveau mot est évident et donne presque l'impression d'exister déjà. Dans le poème *Épinette noire*, le mot « décombrés » (infra, p. 58) est un néologisme et la traduction littérale d'un mot étant lui-même une création de McKay, qui utilise le substantif « rubble » comme verbe. (McKay 1991, p. 8) Encore une fois, l'invention fonctionne grâce à l'ajout d'un préfixe; le nouveau mot est à la fois surprenant et très clair (l'existence des mots « décombres » et « encombrer » contribue à rendre le nouveau mot intelligible). Dans le poème *Le choix de l'archet*, la création lexicale de McKay, « riversinew » (McKay 1991, p. 21) devient l'étrange, mais très beau et

évocateur « rivière-nerf ». (infra, p. 69-70) Dans le même poème, la création de l'expression « conscience de l'outre », calquée sur le jeu de mots « otter-awareness » m'a particulièrement réjouie par son côté bizarre, mais juste. Ce ne sont là que quelques exemples de moments de grand plaisir de traduction : quand tout semble aller de soi et fonctionner, quand l'étrangeté est parfaitement intégrée et permet au poème traduit d'exister en lui-même tout en accueillant pleinement l'original.

À la vue de ces exemples de traduction des poèmes de McKay, il est bien évident que ma façon de faire place à l'autre n'obéit pas à toutes les suggestions de Berman, mais elle n'en est pas moins éthique, à mon avis, puisqu'elle reste, à chaque instant, soucieuse de laisser l'autre se révéler, de laisser le poème de McKay être ce qu'il est. En bout de ligne, ma proposition d'une approche de traduction éthique est peut-être plus près de ce que George Steiner veut dire lorsqu'il parle de réciprocité entre le texte original et le texte traduit. Steiner prend en compte le contexte dans lequel s'inscrit une traduction donnée et le rapport d'influence des deux langues en jeu. L'aboutissement de la relation de traduction est une réciprocité qui passe par la fidélité de la traductrice au texte : « The translator, [...] is *faithful to his text*, makes his response responsible, only when he endeavours to restore the balance of forces, of integral presence, which his appropriative comprehension has disrupted. Fidelity is ethical... » (Steiner 1998, p. 318) La réciprocité et la fidélité comme geste éthique sont certainement des idées que j'ai gardé en tête tout au long de la traduction des poèmes de McKay, et qui, comme l'approche de traduction éthique de Berman, s'inscrivent tout à fait dans la démarche d'écriture de la nature de Don McKay. Utiliser ces idées comme guide, c'est aussi un peu adopter la posture de McKay devant son sujet : choisir d'appliquer l'attention poétique devant le texte original, aller vers l'autre, l'observer, tendre la main et l'oreille, et chercher à le saisir en tant que ce qu'il est sans se

l'approprier. Chercher à établir un rapport de réciprocité est aussi une manière de faire place à l'autre dans le texte traduit qui me semble bien convenir au contexte de traduction au Canada lorsqu'il est question de l'anglais et du français, puisque ce rapport est construit autour d'une recherche d'équilibre entre la compréhension (l'appropriation) d'un texte par la traductrice et la réception non envahissante de ce texte original et de sa langue dans la langue de traduction.

En fin de compte, je crois que ma traduction, comme la plupart des traductions, est un hybride de différentes préoccupations techniques et philosophiques et ne saurait être décrite par une liste de « recettes ». Si tout au long de mon travail, la préoccupation à l'égard de la place de l'étrangeté était présente, pour chaque poème, chaque passage, des questions variées et propres à chacun étaient soulevées et nécessitaient que j'explore différentes pistes prenant en compte le fonctionnement, la langue, la présence de l'original, le recueil dans son ensemble et la langue française dans ses possibilités et ses limites, afin de trouver une solution qui soit unique à chaque texte. Être ouvert à l'autre, c'est aussi et beaucoup être ouvert à une foule de questions, de possibilités de réponses et à la nécessité de s'adapter constamment aux différents besoins et exigences des textes original et traduit.

La métaphore : le passage de l'autre à l'autre

Lorsqu'Yves Bonnefoy parle de la poésie comme un événement qui surprend le langage, il exprime une idée similaire à celle de McKay sur les possibilités que la poésie génère dans le langage. Et lorsqu'il décrit la création d'un monde qui nous semble plus réel que le monde réel grâce à l'écriture et à l'image, il se rapproche de la conception qu'a McKay de la métaphore. Mais pour comprendre la pensée de McKay à propos du langage et de sa fonction poétique, il faut d'abord saisir sa description du langage comme outil, comme technologie. Selon McKay, qui s'inspire en partie de Martin Heidegger à ce sujet, le fonctionnement de l'objet-outil — son utilité — est le seul mode par lequel nous le connaissons. La tondeuse coupe le gazon l'été, la cafetière prépare notre café du matin, le marteau est là pour clouer : notre expérience de ces objets fait d'eux des outils spécifiques. Au-delà de leurs fonctions respectives, ils n'existent pas pour nous, ils sont hors de notre esprit, invisibles, McKay reprenant ici une autre idée de Heidegger qui perçoit l'invisibilité comme une composante principale de la technologie (il nous est facile de comprendre cette idée si l'on considère la technologie informatique, omniprésente dans nos vies, mais dont les rouages nous échappent). (McKay 2001, p. 57-61) Parfois, dans un moment inattendu, souvent parce qu'il se brise et faillit à la tâche qui l'identifie, nous entrevoyons autrement cet objet, nous le percevons brièvement au-delà de sa construction et de la fonction que nous lui attribuons. L'invisible devient visible. Ces occasions produisent une défamiliarisation de l'objet, et, pour McKay, ce que nous entrevoyons lors de ces instants, c'est l'état sauvage, cette part de chaque chose, vivante ou inerte, qui échappe aux catégories de notre esprit et à toute tendance appropriative; la part d'une chose qui lui est véritablement propre et comme insaisissable. (McKay 2001, p. 21) On comprend ici que l'écriture de la nature de McKay élargit considérablement son champ d'exploration grâce au concept d'état sauvage qui ne limite

plus ce caractère à la nature. Chez McKay, toute chose contient son état sauvage, de la loutre au cactus; du robot culinaire à la brosse à cheveux; ou de la musique au langage.

Considérons donc le langage comme une technologie, un outil, tel que McKay l'envisage. Il nous est facile de concevoir l'utilité du langage dans notre vie; après tout, nous sommes des êtres de langage, nous concevons et organisons tout dans notre monde à partir du langage. Chez McKay, penser au langage en terme de technologie signifie d'abord considérer sa fonction, celle de traduire le monde extralinguistique (et du coup de reconnaître l'existence d'un monde extralinguistique), mais cela signifie aussi garder en tête que le langage contient en lui sa part d'état sauvage. Or traduire le monde, et par le fait même le nommer, revêt un caractère artificiel pour McKay. Remarquons que nommer n'est pas toujours un geste aléatoire : des systèmes de taxonomie influencent le choix de nouveaux noms de plantes, d'insectes ou de maladies; des noms sont donnés pour rappeler des personnes aimées ou admirées, etc. Toutefois pour McKay, le geste de nommer demeure artificiel. (McKay 2001, p. 63) Le nom n'est pas manifesté ni choisi par la chose ou l'être qui le porte. Il n'y a pas de processus de nomination ontologique; le geste de nommer ne révèle pas l'état sauvage des choses et porte en lui la tendance à l'appropriation. Néanmoins, McKay voit dans le langage la possibilité d'évoquer l'état sauvage en ayant recours à la poésie : « Poetry comes in here, as a function of language in its apparatus-nature [...]. Poetry comes about because language is not able to represent raw experience, yet it must... » (McKay 2001, p. 65) Cette ouverture du langage sur lui-même se déroule en trois temps : dans un premier temps, il y a prise de conscience du langage comme outil et de la possibilité de la présence de l'état sauvage à l'intérieur même du langage; puis, l'attention poétique est déployée, la poésie se fait écoute – une idée que McKay reprend de Heidegger qui considère la poésie comme un geste d'écoute avant de devenir parole (McKay 2001, p. 66) – pour arriver à envisager l'état sauvage

de ce qui est observé; enfin, malgré qu'elle soit langage, la poésie tente de révéler le monde extralinguistique et devient parole. C'est durant la troisième étape que la métaphore est mise de l'avant. C'est elle qui permet à la poésie d'injecter l'état sauvage au langage :

With a metaphor that works we're immediately convinced of the truth of the claim *because* it isn't rational. The leap always says (beside its fresh comparison) that language is not commensurate with the real, that leaps are necessary if we are to regain some sense of the world outside it. In this sense, metaphor's first act is to un-name its subject, reopening the question of reference. It's as though we are able to refer beyond reference, to use sameness against itself to bring the other, and a *sense* of the other [...] into the totality. Thanks to metaphor, we know more; but we also know that *we don't own what we know*. (McKay 2001, p. 69)

Il y a, dans la description de la métaphore chez McKay, l'idée du mouvement, ce « leap » qui permet d'accéder à l'autre à l'extérieur du langage. Cette idée de mouvement pour décrire la métaphore est déjà présente chez Aristote, pour qui elle concerne la transposition de mots en général, le mot en déplacement vers un autre. (Ricœur 1975, p. 24) En explorant la métaphore dans son ouvrage *La métaphore vive*, Ricœur observe que celle-ci permet de « dire la vérité par le moyen de la fiction ». (Ricœur 1975, p. 18) Il est intéressant de noter la similarité de cette remarque avec les propos de Bonnefoy et de McKay au sujet de la métaphore. On l'a vu précédemment, Bonnefoy perçoit l'image comme ayant un pouvoir de création d'un monde plus réel que le monde réel. McKay relève aussi cette fonction de la métaphore, qui, selon lui, est en mesure d'exprimer une idée irrationnelle, mais qui touche une réalité que nous n'arrivons pas à percevoir sans l'intervention de la métaphore. (McKay 2001, p. 68-69) Voilà le saut (*leap*) dont parle McKay. Le mouvement du langage tentant, à l'aide de la métaphore, de sortir hors de ses propres limites pour exprimer ce qui se trouve hors de ses limites : le monde. La réalité exprimée par l'intermédiaire de la métaphore, la philosophe et poète canadienne Jan Zwicky la décrit, dans

Wisdom and metaphor, comme le résultat d'une manière de voir autrement, de « voir comme » (voir une chose par une autre) qui permet de connaître à nouveau une chose, d'en re-connaître le sens. (Zwicky 2014, p. 14) Pour Paul Ricœur aussi, la métaphore est porteuse d'une re-connaissance, d'une redescription : « [...] la métaphore est le processus rhétorique par lequel le discours libère le pouvoir que certaines fictions comportent de redécrire la réalité. » (Ricœur 1975, p. 11) Tout comme chez McKay, la langue, par la métaphore, arrive à libérer une de ses composantes capables de donner accès à une nouvelle façon d'entrevoir une chose; la métaphore opère une défamiliarisation qui révèle de manière inattendue une chose que l'on pensait connaître. Le mouvement et la re-connaissance par la défamiliarisation : ce sont ces aspects de la métaphore que j'ai retenus pour décrire la possibilité d'introduire l'étrangeté dans ma traduction.

La métaphore étant une caractéristique importante de la poésie de Don McKay, plusieurs essais, articles, thèses et mémoires l'abordent. Certains des textes les plus intéressants qui se penchent sur la métaphore chez McKay sont rassemblés dans l'ouvrage *Don McKay. Essays on His Works* paru en 2006 sous la direction de Brian Bartlett. On y retrouve, entre autres, des textes de Stan Dragland, Kevin Bushnell, Louis MacKendrick et Christopher Levenson. Plusieurs des textes du recueil abordent la métaphore chez McKay en observant de plus près le discours du poète sur la question et en s'arrêtant sur des poèmes de l'artiste pour en étudier certains exemples. Dans son article « Be-Wildering: the Poetry of Don McKay » publié en 2001, Stan Dragland se penche aussi, entre autres choses, sur l'utilisation spécifique de la métaphore par Don McKay. Travis Mason, qui a écrit quelques articles et un ouvrage sur la poésie de Don McKay, et qui s'intéresse plus particulièrement à la place de l'observation des oiseaux dans les poèmes de McKay, aborde la métaphore (bien que ce ne soit pas l'aspect central de sa réflexion) dans son article « Naming and Knowing in Don McKay's Poetry » publié en 2010 et dans son livre *Ornithologies of Desire*.

Ecocritical essays, Avian Poetics, and Don McKay paru en 2013. Dans ces textes, Mason explore la manière dont McKay utilise la métaphore pour tenter de nommer autrement les sujets de ses poèmes, ici les oiseaux, pour tenter de les saisir de manière plus sensible qu'à l'aide d'un langage scientifique. L'introduction au recueil *Field Mark. The poetry of Don McKay* écrite par Méira Cook, la directrice de l'ouvrage, explore également la métaphore en se penchant sur des passages spécifiques de certains des poèmes sélectionnés pour ce recueil. Il est à noter que d'autres textes sur McKay existent (surtout des mémoires et des thèses), mais ceux-ci abordent des thèmes qui ne sont pas pertinents pour ce projet. Une approche écocritique est souvent utilisée pour aborder la représentation de la nature et les préoccupations écologiques dans l'œuvre de McKay. D'autres textes abordent le travail de McKay dans le cadre d'une étude comparative en parallèle avec d'autres auteurs et se penchent surtout sur la dimension écologique de l'écriture de McKay.

Plus qu'une figure de style utilisée de manière spécifique par un poète que je me devais de traduire, la métaphore chez McKay a été un catalyseur de l'étrangeté dans ma traduction. Dès le départ, j'ai dû réfléchir à la présence de la métaphore dans les poèmes et envisager une approche pour les traduire. Je prévoyais certaines difficultés de traduction couramment éprouvées, notamment la nécessité d'adapter certaines images dont les références ne seraient pas connues de lecteurs francophones et, bien sûr, le défi général de la traduction de poésie (tel que Bonnefoy la décrit) de bien saisir cette présence du poème et de savoir la faire exister dans le poème traduit. Toutefois, je me suis rapidement rendu compte que, comme la métaphore chez McKay est insolite et unique, qu'elle tente, en quelque sorte, de sortir le langage de lui-même pour accéder à une compréhension d'une réalité extralinguistique, son lien avec sa langue et son contexte culturel est plus ouvert, moins rigide, ce qui rend le passage vers la langue de traduction plus libre. Le mouvement de la métaphore se répercute dans la traduction, et le déplacement de

l'image créée dans l'original vers le texte traduit est fluide : c'est comme si l'ouverture à l'autre recherchée par McKay facilite l'ouverture à l'autre dans la traduction. Comme le dit McKay, la métaphore rouvre la question de la référence, le rapport entre le mot et le monde est interrogé non pas pour nier la présence de sens, mais pour ouvrir de nouvelles pistes entre le mot et le monde, et envisager l'autre à la lumière de cette nouvelle référence. Le fait que la métaphore partage cette interrogation de la référence avec la traduction, que chaque passage d'une langue à une autre nécessite ce questionnement crée une proximité entre la démarche de traduction et celle d'écriture chez McKay. À son tour, cette proximité facilite le rapport de réciprocité entre le texte original et le texte traduit qui ne prétendent ni un ni l'autre connaître la réponse définitive à la question de la référence.

Les nouveaux liens entre monde et mots tracés par McKay à l'aide de métaphores opèrent donc une défamiliarisation dans le poème, et c'est la présence de cette façon de voir l'autre autrement dont j'ai pu bénéficier comme traductrice. Mon désir d'accorder une place à l'autre et à l'étrangeté dans ma traduction a été rendu possible, en grande partie, grâce au poème original lui-même et à l'étrangeté générée par les métaphores. C'est pour moi le plus bel exemple de réciprocité de mon projet de traduction : en cherchant des moyens de faire une place à l'étrangeté pour laisser le texte original pénétrer le texte traduit, c'est le poème original qui, en lui-même, sans forcer la langue traduisante, introduit l'étrangeté, et surtout l'autre. L'altérité introduite est double, car ce n'est pas seulement le poème original qui se révèle, mais aussi l'autre à qui le poète a souhaité faire une place. Traduction et métaphore se superposent et ouvrent un passage entre deux langues et entre le langage et le monde extralinguistique.

Un exemple intéressant de ce phénomène de superposition de passages se trouve dans le poème *Canadian Tyre* dans lequel la métaphore est poussée à sa limite en étant exposée. Ce sont comme les coutures de la métaphore que McKay fait voir dans le poème par la mise en relief de la défamiliarisation des objets. Dans le poème, une chose en devient une autre sous le regard inventif d'un bricoleur capable de voir autrement les objets et de trafiquer leur fonction. Le résultat étrange et comique est l'exposition de l'état sauvage de chacun de ces objets transformés :

De retour dans sa cuisine, il y a des étagères construites en
morceaux de bâtons de hockey qui affichent clairement

KOHO
SHERWOOD
GLASS STIFF
VICTORIAVILLE

tandis qu'elles soutiennent les livres de cuisine et renoncent au coup de bâton, à l'accrochage et au bâton élevé. [...] En touchant les coudes, le bricoleur imagine probablement une nouvelle forme d'affinité pour consterner les anthropologues. Peut-être va-t-il transformer un poulailler ou convertir les lits superposés en escaliers et recoins d'Escher. Un larynx pour le vent fait d'un panneau de porte et de cordes de guitare est suspendu à notre fenêtre et fredonne des notes sur l'horizon. (infra, p. 97)

À la lecture du poème, nous sommes comme autant d'anthropologues décontenancés par ce mélange des fonctions qui délaissent les rôles que nous leur connaissons. Pourtant les correspondances opèrent malgré leur étrangeté, qui n'est peut-être que la manifestation de ce trajet baroque qu'il faut emprunter pour arriver à entrevoir ce qui nous échappe : « Il faut suivre les méandres pour arriver à destination », peut-on lire à la fin de *Canadian Tyre*. (infra, p. 97) Et c'est aussi le cas pour la traduction de la poésie, pour laquelle il n'y a pas, je m'en suis bien rendu compte au fil de mon travail, de chemin direct, mais qui gagne à explorer des cours sinueux pour trouver le passage entre les langues et entre les textes.

Un autre exemple qui illustre bien cette utilisation de la métaphore comme mise en relief par le poète se trouve dans le poème *Le loup* (infra, p. 68), où l'état sauvage de différentes choses est entrevu grâce à l'utilisation de métaphores. De la même manière que dans l'exemple précédent, l'exposition de la métaphore et du lien qu'elle crée entre les choses contribue à introduire une certaine étrangeté dans le poème, étrangeté qui voyage dans le texte traduit. Dans ce poème, le rapprochement entre deux éléments est explicite. Le poète trace un lien d'équivalence direct entre les choses. Ainsi, il ne suggère pas simplement une affinité, une ressemblance entre le bois de peuplier et l'émotion suscitée par le violoncelle ou entre le loup et une émotion ressentie par le bois d'un instrument de musique, mais établit un lien d'équivalence en utilisant le verbe être, qui devait donc se retrouver dans la traduction : « Bois de Peuplier, c'est quand le violoncelle secoue le sternum » et « Le Loup c'est quand le bois lui-même, / sculpté, courbé et tendu, / est touché ». (infra, p. 68) Encore une fois, la traductrice intéressée à faire place à l'étrangeté dans son travail n'a ici qu'à laisser le texte original être lui-même pour que cet objectif soit réalisé.

Laisser l'étrangeté pénétrer le texte traduit en révélant le texte original, c'est aussi mettre en pratique l'attention poétique préconisée par McKay dans son écriture. En prenant le relais dans cette démarche, la traductrice est soucieuse de repérer et de bien saisir les images évoquées par la métaphore afin de les laisser faire leur chemin d'une langue à l'autre. Les métaphores uniques et insolites que McKay emploie nécessitent une telle attention puisqu'elles n'ont pas toujours recours à des réseaux d'images évidents ou habituels. Un grand soin doit être apporté dans le choix des mots qui deviendront porteurs d'images. En traduction, lorsque l'attention poétique est déployée, des moments de traduction particulièrement satisfaisants sont possibles et les images semblent migrer d'elles-mêmes vers le texte traduit. La traduction d'un passage du poème *Nostra* a engendré une telle expérience lorsque « Imagine them in woven / huts like baskets upside

down, as though / caged by larger animals. The light / thinned down to flecks, the wind / to whistles. Music and chemistry of spruce » (McKay 1991, p. 78) est devenu « Imagine-les dans des huttes / tressées comme des paniers à l'envers, comme mis / en cage par des animaux plus gros qu'eux. La lumière / se clairsème en mouchetures et le vent / en sifflements. Musique et chimie d'épinette. » (infra, p. 116) La clarté et la précision de l'image de l'original devaient être rendues pour que la « musique et la chimie d'épinette » opèrent. Il fallait pouvoir voir la même lumière et entendre les mêmes sons dans le texte original et dans le texte traduit. Ici, ce n'est pas un défi de compréhension; le passage n'est pas particulièrement difficile à déchiffrer. Il s'agit plutôt d'un défi de précision, de justesse et de subtilité. Voilà pourquoi cet exemple illustre bien l'utilité de l'attention poétique, qui dispose la traductrice à lire et à écouter le poème de près. Le choix des mots « clairsème », « mouchetures » et « sifflements » était crucial, à mon avis, pour que l'image et l'ambiance évoquées par la métaphore fonctionnent.

Ce ne sont là que quelques exemples concernant la traduction de la métaphore, mais ils sont représentatifs du genre de questions soulevées au fil de mon travail et du plaisir que j'ai eu à traduire les images créées par McKay.

PARTIE 2

Champ nocturne

I
LE LOUP

RÉVEIL À LA BOUCHE DE LA RIVIÈRE WILLOW

Le sommeil, ma veste de flanelle préférée, s'évente et se défait, et le chant des oiseaux se pointe dans les trous. Dans trente secondes la désignation des espèces va commencer. En se mélangeant à la bouillie latine de l'après-rêve, chaque chant génère son infime tourbillon. On dirait que l'un d'eux, zzzonzzonzzonzzonzi, se moque du sommeil à coup de ronflements volés aux BD. Un autre suspend une de ses larmes haut dans l'esprit, puis fond : ce n'était, après tout, que de l'air ténu ponctuant pourtant l'inentendu à la perfection. Et l'esprit, quel bruit ferait-il s'il le pouvait, ici, à la limite? Gratte, gratte. Une griffe, un bec, la pointe d'une plume qui inquiète sa surface. Comme si, pour une seconde, il pouvait laisser le monde ruisseler vers lui-même, se révéler. Pleurer.

ÉPINETTE NOIRE

À un moment le sac devient une meute sur ton dos, il devient
ta bosse, le poids de ta nourriture
et le poids de tes vêtements
et le poids de ton gîte
et le poids de ton oubli de tout
ce qui précède.

Il s'ajoute à la triste
tristesse abrutie de ton cul qui tente
de redevenir muscles,
de soulever ta vie,
au-delà d'une autre crête.

•

Présages,
séquelles : des plages
décombrés de troncs, le travail
de géants sans patience, tant pis.
Personne n'ose dire Windigo.
Une rivière suicidaire
étranglée par le sable qu'elle a vomi dans sa bouche,
elle reste couchée dans son lit, désenterrée, la forme d'une rivière
le corps d'un désert. Une passerelle
fracassée par la fuite de l'eau. Le bleu vert vert
bleu de l'eau filtre – et refiltre
la lumière qui devient la clarté bienvenue-de l'esprit-
solitaire
des profondeurs de glace, la mort par cristal.
Peu importe ce qui
touche ce qui en nous
touche le vide et résonne
jusqu'à ce que nous reconnaissons, dans cette cavité
commune, un de nos organes.
La soif.

•

Le long du rivage, des strates, douces
ondulations comme la roche
entre érotiquement dans l'eau. Épaule
jointure crâne hanche vertèbre seins assemblés et
rassemblés : trois
cents millions d'années avant l'apparition
des animaux du Triasique,
ils étaient des rêves de volcans
précambriens. Sens le glissement
du muscle sur l'os quand tu t'accroupis
près d'une Campanule, pense aux radicelles
pénétrant le roc, léchant sa lente
furie pour s'en nourrir,
hissent ce minuscule drapeau bleu.

une part de pudding Jello instant par jour avec intérêt horaire
de deux bouchées de chocolat, voyons voir,
si elle la garde jusqu'à la maison la roche sera inestimable comme

par exemple, de l'eau. Hier nous nous sommes perdus et puis
Jan a trouvé une minuscule fleur aussi complexe
qu'un flocon de neige, pétales, méta-pétales arrangés en genre de
croix, Mitrelle

nue, on la cueille du guide de la flore pour la porter dans nos
têtes avec la Corydale
toujours-verte, le Lis et la Trientale boréale, la Grassette,
la Polygala. Un bouquet dangereux affirme Tim. Les épinettes se
clairsèment, tiens

bon Mononcle, le tronc et les aiguilles du
pin rouge solitaire semblent irradier comme
des sopranos s'ouvrant dans l'air, à l'inverse des

épinettes encore en introspection,
leur vert plus profond à mesure que le moi ascendant et compagnie
se hissent sur le ventre doux de la roche brun rouge,

lancent le sac, attrapent la bouteille d'eau, le lac Supérieur
luit et
scintille, à sa santé, quarante mille de nos
battements de cœur dans un seul reflet.

•

Retour, tête haute, croupion en l'air
entier,
le Troglodyte de la forêt se vide dans un
délire de riffs et de trilles.
Une autre chanson,
une autre montée jusqu'à la limite.
Je pisse sur un coussin de mousse dodu,
méditatif.
Autour de nous les épinettes
distillent l'ombre à partir du jour
bercé dans leurs bras.

MÉDITATION SUR LE BLEU

Irrésistible dans l'atmosphère de cette planète, où
existent un bleu pour guider le cœur vers la maison et un bleu
pour les vierges et un bleu pour attirer
l'araignée hors de l'évier.

Personne ne critique

l'effronterie de son pastiche de l'amour, qui tombe
simultanément dans l'œil et loin du cœur : mer,
ciel, l'absence de convulsions et de drapeaux,
nos propres errata qui nous font des clins d'œil depuis les abysses ou les sommets.

La certitude qu'un jour nous tournerons au noir
ou que nous passerons au gris, et le bleu

a connu les deux et les contient
comme un saxophone contient ses
possibilités radicales. C'est en nous.

Nous avons déjà été partis.

UNE AUTRE THÉORIE DE LA BRUNANTE

Que peut-on dire
quand le ciel se déverse contre la fenêtre
et que commencent à s'éroder les contours du sol?
Assis dans notre cuisine comme des figurants, deux sourds
au creux d'immenses replis de lumière.
Pas étonnant que chaque chose surgisse
et déborde du plan.
Dans les films muets tout le monde force un peu la note.

Il serait bon de respirer l'air à l'intérieur du violoncelle.
Cela étancherait une
soif de la voix. Là où nous en sommes

seule ta cage thoracique parle pour moi,
un panier d'osier plein de tristesse et de désir, si résistant
si finement accordé que souvent nous avons
réinventé le canot

et avironné vers ailleurs.
Il serait bien d'écrire le guide de randonnées de ces rivages,
de parler sans noms des fugitives créatures nocturnes
qui vivent et meurent dans nos vies.

MÉDITATION SUR UNE GÉODE

En trouver une, même au milieu de souvenirs de Banff, de l'acrylique au zinc, c'est se rendre compte que la roche, le banal calcaire, compose à même son médium et vit d'autres vies. Celle-ci est posée près du téléphone, une impactite, note ronde et creuse, formée, explique mon vieux manuel de géologie, par la modification et la croissance d'un vide original. O : chaque fois que je regarde à l'intérieur le tabou me tiraille. Quelque chose de plus familier aussi : des mots impossibles forment une boule dans ma gorge, l'ovaire pétrifié du non-dit.

J'essaie de répondre aux espaces dans ta lettre, à ses pauses et intervalles, et à ce léger effet de halo que créent les mots prononcés dans une galerie d'art. Merci surtout pour la recette de salade de patates et son ingrédient mystère. Tu respirez l'air grisant de la solitude et je suis jaloux. Sans écho. Je devrais probablement faire plus d'exercice, il était une fois, il était une fois. En attendant il y a la géode à côté du téléphone. Ébloui.

Il était une fois un petit animal qui vécut et mourut, fut enseveli dans le limon, se décomposa doucement et devint un rien qui se remplit d'eau. Sur la paroi interne du trou, une coquille de gelée de silice sépare l'eau intérieure, qui est très salée, de l'eau plus douce dans le calcaire à l'extérieur : petit océan dans un œuf. Dans celui-ci une idée subtile et irrésistible, l'osmose, qui pousse contre la roche, élargit le trou et s'infiltre dans la silice jusqu'à ce que s'équilibre les sels dehors et dedans. Et tout (long coup de gong) se cristallise :
animal, néant, océan, glande : ode de la terre.

LA VIEILLE RIVIÈRE AUX SABLES EN NOVEMBRE

Le canot, un poids mûr
en équilibre sur mes genoux : cette pause nous la connaissons

en musique et en amour nous la goûtons, une petite blessure
que le silence ne guérit pas mais transforme

sur-le-champ en une bouche
qui se ferme sur une semence ou une mouche.

Il y a trois semaines, ces feuilles-là
se dispersaient et flottaient, des mains italiennes

paumes en l'air.
À demi noyées à l'heure qu'il est, des caresses mortes

brunissant vers le fond.
Nous penchons.

Un miroir introspectif, la couleur du ciel
avant la séparation du jour et de la nuit,

il dévoile, dans l'arche des bras d'érables,
la grâce timide du nouvellement dénudé.

CHEZ ART : RADIATEUR AUTOMOBILE

Assis derrière le volant, il griffonne. La vieille Phoenix baille, capot ouvert et radiateur sorti, édentée. Du Michigan en passant par le Sault, le témoin n'a pas arrêté ses clins d'œil psychotiques rouges, j'ai un secret. Polémique, herméneutique, *ratio*, apostasie, gestalt, combustion interne, panique : l'énergie s'accumule. Pour le moment, dérouté, il est libre d'écrire un poème qui visite les grands autels du sommeil, en roue libre, évitant le tracass des liquidités; Art sera de retour dans une heure, et l'humiliation nationale d'être en panne à Wawa, porté par son trafic fluide, son éros de la perte, la phrase interminable de l'autre monde ou les cinquante mille humilités du lac Inférieur, et ce n'est pas ça, mais c'est là quelque part, animal, répétitif, sans fin, et on voit bien qu'il écrit en plein dedans pendant qu'on gruge le temps à coups de téléphone cafés coups de téléphone qui a les blues des aspirines-asphalte-café.

LE LOUP

Note du loup: son parasite discordant émis par certaines notes d'un instrument à archet. Ce son est produit lorsqu'une note fait résonner le corps entier de l'instrument, de la même manière que certains bibelots dans une pièce vibrent chaque fois qu'une note spécifique est jouée au piano.

– THE OXFORD COMPANION TO MUSIC⁴

Boisé de Peuplier, c'est quand le violoncelle secoue le sternum
et la Cage

c'est quand le cœur le fait.

Antilope, c'est le champ qui s'étire, le moment où le cerveau
a l'illusion qu'il devient prairie.

Un hôte acoustique anticipe parfois la mélodie avec tant
d'impatience qu'une rumeur de nulle part « houhouhou » naît
et s'envole autour parmi les putti :

C'est la Bécassine.

Mais le Loup :

Le Loup c'est quand le bois lui-même,

sculpté, courbé et

tendu, est touché –

un souvenir de pluie peut-être –

et aboie son exécration musicale.

Alors certains d'entre nous seront gênés

et feront comme si de rien n'était, et les autres

imagineront un retour à la maison en voiture après que le ciel a

neigé sa première neige mouillée, puis l'a crachotée,

puis est devenu si sombre et luisant que l'autoroute

rêve le

rêve de lave noir profond et coule vers lui,

asphalte vers asphalte.

⁴ N.d.T. Bien qu'une traduction française de cet ouvrage soit disponible, l'entrée de « wolf » (note du loup) ne s'y trouve pas. Le phénomène est bien connu des musiciens, et les expressions « note du loup » ou « loup (sur une note) » sont le plus souvent utilisées pour le traduire. J'ai ici choisi la première expression et j'ai opté pour une traduction qui reste près de la définition qu'utilise Don McKay.

LE CHOIX DE L'ARCHET

À l'usine de leviers et pivots
l'huile met en marche tous les poèmes

•

bâton médecine, ventre de terre, bâton médecine, ventre de terre

•

Qu'une impulsion traverse épaule-coude-poignet et se concentre (redondance sensorielle) au bout des doigts est un fait généralement admis. Toutefois, la découverte récente de l'auréole dendritique (la « moustache » ou le phénomène de la conscience de l'outre) laisse entrevoir la possibilité que la violoniste puisse ressentir des antennes vestigiales, comme la douleur fantôme de membres amputés, et que son expérience de *déjà vu* musculaire correspond, en quelque sorte, à l'absence de milliers de *sensilla placodae* en deuil d'eux-mêmes.

•

Le sombre archet, expliques-tu, veut la tête de la violoniste,
il bondit en saltando et dévale l'arpeggio
comme un adolescent un escalier. L'archet rougeâtre,
plus lourd, va mordre et exécute un confortable
largo carrauté. Dans la cuisine
la fille du luthier prétend
avoir perdu ses mains.
Où sont-elles passées?
Sont-elles cachées sous la neige, jointes,
complotant dans leur sommeil comme des rhizomes?
Avant la découverte de l'Amérique,
affirme son père, les archets étaient faits en bois de fer.
Aujourd'hui on utilise du pernambouc du Brésil,
un bois si dense qu'il se
raidit à la moindre flexion
et coule dans l'eau. À la fenêtre, la neige
chancèle avec largesse au creux de sa douceur, comme si
un grand compositeur avait arrêté
brutalement ses pas et répandu une infinité
de noires et de croches frissonnantes dans le giron de la terre.

O.K. tu devines où sont passées mes mains?
Ont-elles emménagé
chez les lapins, pour flatter leurs terreurs
et leur apprendre à compter?
Ou volent-elles des secrets
à l'épinette, au cheval, au pernambouc,
érable, baleine, ébène, éléphant et chat
afin de se composer une voix?

La rivière en se formant dans l'autre pièce.

On frappe à la porte.

MÉDITATION SUR LE CRÂNE D'UN PETIT OISEAU

Tenter de penser à l'intérieur de
son idiome, sans couteau ni fourchette et sans
memento mori : le « crâne »
frappe cette
variation plus-légère-que-l'air
sur l'œuf. Quiconque vivait ici a habilement
pénétré l'anonymat :
membrane d'os,
kôan tu pourrais t'asseoir à l'intérieur et y écrire, puis
aller voir un film (la comédie d'Hitchcock
« Les oiseaux »), rentrer à la maison et
tomber endormi et rêver au sacre du printemps et
te réveiller et oublier. Tous ceux
qui lisent aimeraient, de temps en temps, être lus
par la musique. J'ai lu ou rêvé
que, dans leurs nids, les Passerins indigo
contemplant les étoiles et que les étoiles
les contemplant aussi,
cartographient leur langage sur ces minuscules voûtes.
Planétarium. Peut-être est-ce
la mort de la distance et de ses enfants.
Si, comme moi,
tu ressens l'envie d'enfoncer le bout pointu
dans ton oreille
(et espères ainsi saisir un
secret de l'air)
fais attention.
Nous sommes brusques, balourds et faciles à berner et nous ne connaissons que quelques-unes
des subtilités de la traduction.

BOIS FLOTTÉ

Crac.

Non pas sans poids mais
d'une autre gravité
qui nous échappe.

Nous alimentons le feu.
Derrière nous, le bouleau
a recueilli en lui le vent et le clair de lune
et scintille.

Missipeshu, l'océan intérieur,
respire contre sa roche, caresse
efface, caresse
efface

la pensée qui s'use
s'use jusqu'à la corde
 une fenêtre soudainement
grand ouverte par un huard.

Les os blanchis
d'arrière-grand-mère prennent feu pénètrent l'air.

II

LA DOMPE

POÈMES-OSSEMENTS

I

L'esprit est entravé, en haut
par les nuages, en bas
par leurs frères tombés, les ours : bruns, noirs
cannelle et grizzli.

Ils tiraillent comme des toueurs,
remorquent leurs humeurs d'un bout à l'autre de l'écran.

Mais le corps est la maison d'un boisé de bouleaux,
dont les branches sont des pages non écrites qui écoutent
immobiles

combles de danses

II

De tous tes mois secrets, celui-là est le plus retiré, il communique dans l'intime, transporte des timbres de glaciers et de cors d'harmonie. Sa rumeur inentendue parvient à l'oreille interne sans croiser de réceptionniste. Nous suivons surtout la cadence du cœur (passion, drogues, intrigues, crises), mais c'est à travers le moi d'os que les sourds entendent les symphonies, que les mères savent d'avance leurs enfants en difficulté et que nous préservons nos maigres liens diplomatiques avec l'avenir et les morts. Les os travaillent la terre profonde, tandis que ton cœur apprend, année après année, à écouter la montre.

III

Affleurements. Une civilisation
perdue, insinuée par ses pommettes.
On en sait peu, sauf
que son peuple savait être perdu. Apparemment
là où sont nos placards
se trouvaient leurs vérandas.
Tout a explosé.
Combustion totale de l'expérience, d'où
la rareté de cendres ou
de personnalité :

leurs esprits, des fenêtres
de vitrail incolore finement veiné
comme les ailes des libellules

IV

Ramure

Sacrée Vache. Une créature
si totalement musique que ses os

éclatent en chanson.
Nous comprenons maintenant les histoires du pianiste

sauvage, qui chaque année se fait pousser des mains
s'étirant sur trois octaves pour toucher les notes-sanglots du huard

qui germent de leurs doigts, de brillants
échecs jetés chaque décembre.

Assurément, nous nous perdrons aussi dans la forêt,
coiffés de nos balais à feuille, ramures

tournées vers l'obscurité,
à l'affût de l'arpège perdu.

V

Complainte vertébrale

Encore des ordres de la Chambre étoilée : Plus haut! Plus droit!
Pour nous, jadis fière race horizontale de serpents.

Leur empire peut aller chier. Rappelle-toi l'amputation.
Récite les ruines de notre alphabet, d'Atlas à Lombaire,

en méditant sur les pertes. Question, Sylphe, Zénon,
comme ils ont écouté et fouetté l'air et

nous ont enseigné la poésie et ont dansé, bien
plus lestes que les bras du maestro

qui se tortille sur le podium
accoutré de sa pitoyable queue-de-pie.

VI

On le connaît le prix des rayons x :
si tu veux voir tes os tu dois
flirter un peu avec la mort. Prendre un bain de lune.
Anticiper leur libération de ta chair.

Dans le temps
les magasins de souliers offraient des peep-shows où on pouvait regarder
se dissoudre la peau et se dévoiler les os
des pieds (amplement de jeu pour qu'il grandisse encore,
madame). Ton regard plongeait des millions et des millions d'années en arrière,
dans un océan où une famille
de poissons
frétilaient librement dans la glauque lumière bleue.

Il existe d'autres mondes.
Ton chien mort nage dans la terre.

VII

Un jour il faudra nous abandonner
au fouillis et aux ravages
de l'air et être
bons à rien et oublier
comment la cheville s'attache au tibia et à la
parole du Seigneur. Dépouillés de vérité
nous reposerons dans le royaume des morceaux parmi
Salicaire, Solanacée,
Teinturier.
Nous apprendrons les vertus de nos anciens ennemis,
bâtons de bois et pierres, et nous bénirons
la multitude de la pluie.
Dans une autre vie nous aurons peut-être la tâche
du couteau, de la flûte, d'une paire de dés, d'un presse-papiers
ou d'un amulette.

Pour l'instant, pardonnons le *gratte-gratte*
du fox-terrier à poil dur qui fait ses
dents.

NOCTURNE AUTOROUTE MACDONALD-CARTIER

Sur l'archipel du café, chaque homme est une île. Les femmes sont – qui sait où – en retrait, mais pas tout à fait disparues, comme dieu à la fin du siècle dernier. Entre ta silhouette et le sol, il y a une couche d'espace inerte aussi mince qu'une feuille de papier dans lequel tous les doubles hélices se détortillent, adieu mes petits tirebouchons, et déguerpissent en nageant à la vitesse de la lumière. Des avertissements, certains visibles, sont affichés à toutes les intersections. Le plancher est peut-être glissant, les yeux dans le miroir sont peut-être vides, la caissière peut ne pas reconnaître ta gravité, l'argent est peut-être aviaire. Mais le café est réel et fait rouler l'économie.

Le long de la bretelle d'accès les véhicules scintillent. Les conducteurs sont probablement endormis, fantômes dans les machines. Nous disons au revoir au Noël cubiste et suivons nos phares dans le noir.

Nous conduisons parce que nous croyons à la mort du trafic. Il y aura une cuisine en pleine forêt, ses fenêtres s'ouvrent lentement jusqu'au cadrage, mais continuent de s'ouvrir jusqu'à ce que les murs s'effacent. Tu ouvres le robinet, une rivière souterraine bondit de vingt mètres jusqu'à ta bouche : un rêve parfaitement composé. Pas de ligne ouverte. Pas de grands succès des années soixante. Pas de bulletin météo. Aucune espèce de combustion interne. Pas de boulevard des souvenirs. Le premier bruant chanteur aura toute ta tête pour lui seul.

LA DOMPE

Forme de danse anglaise des XVI^e et XVII^e siècles dont il nous est parvenu une vingtaine d'exemples différents [...] lentes et tristes, elles sont peut-être des musiques funèbres. L'expression « to be down in the dumps » (broyer du noir, avoir le cafard) évoque le caractère de ces pièces.

—DICTIONNAIRE ENCYCLOPÉDIQUE DE LA MUSIQUE⁵

Personne ne se souvient de ce qu'on
danse au rythme du tambour sans écho un
un
un
un ou tu peux simplement

claquer la porte.
Lorsque tu sens l'esprit t'ébranler
tape du pied. Écrase un à un
les mégots sur le trottoir.
Ferme la main droite sans la serrer
sur un bras de vitesse détraqué.
Tu ne l'as jamais cherché. C'est
ce que tu as reçu. Oublie
« la figuration raffinée de la forme
humaine dans l'espace » et autres bruits psychosomatiques.
Porte tes bagages.
Rentre dans le rang.
Pense à l'alligator et au cochon.
Ils ne l'ont jamais cherché.
Laisse tomber le corps désincarné. Tape.
Oublie.

⁵ ARNOLD, Denis, dir. *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, Tome 1, Traduction de Marie-Stella Pâris, Paris, Laffont, 1988, 1180 p.

CHAMP NOCTURNE

i

« Trente ans de paperasse en train de brûler »,
se répète-t-il en
jetant dans le feu un autre sac d'épicerie plein de correspondance.
Trente Ans de _____ (remplir l'espace) s'accumulent,
écoutent des discours, manifestent à l'ambassade et tournent mal
emportés par le désir de laisser tomber et de devenir foule, l'air autour
un épais tissu de sons bruts. La bibliothèque d'Éphémères
a déjà brûlé factures, reçus, notes sur des
notes sur des brouillons de copies, papiers d'impôts de 1978 et
une dissertation
claire et intéressante sur un des problèmes
les plus épineux chez Spinoza, B+. Dans son cours d'art, sa fille
a étudié le dessin de geste sur papier journal avec modèle vivant,
quinze secondes par croquis, pas plus, et comme
les deux tiers approchent déjà du point de fusion,
les pages éclosent en même temps, pendant que les calepins et les journaux
se ferment en strates desséchées.
Tant d'arts de la furie : il reconnaît la torsion et le crépitement
la Bombe Alaska,
langue-de-serpent; un
instant durant sa vie, le feu lit comme nous,
une page à la fois, mais une lecture limpide, soulevant,
frisant, puis noircissant chaque feuille avant –
rien n'est en train de cuire ici –
l'éclatement de la compréhension parfaite.
Seuls restent des flocons noirs qui dérivent et tachent
l'air une seconde. Cochonneries pour chauves-souris, pense-t-il, ou
l'écho de ce lieu terrifiant, la page blanche.
Ce réservoir débordant de risques fabuleux.

ii

Le tableau lui avait été offert par son parrain et sa marraine quelques années avant la mort de cette dernière, un geste si lourd de sens qu'il meuble son esprit comme une cathédrale. Dans leur appartement au sous-sol, le tableau avait pris tout un mur. Noir surtout, mais s'ouvrant sur un spectre de pourpres et de bronzes en y regardant de plus près; il avait l'autorité d'une icône et trônait au-dessus de leur collection de livres et de disques, le superbe fouillis d'art qui déferlait des étagères jusqu'au plancher et laissait juste assez d'espace pour que Marg puisse circuler en fauteuil roulant. Presque au milieu, une touffe, une houppe de foin apparaissait, comme captée momentanément par des phares. Assis, il écoutait La Truite ou La Pastorale, en fixant cette houppe et en s'imaginant le camion qui s'immobilisait quelques secondes à l'entrée du champ (un pick-up des années 40 avec une boîte en contreplaqué), puis qui reculait et tournait, le cône de lumière dessinait un court arc oscillant sur l'herbe, puis le noir pourpre se refermait tout à fait,

éclipse. Son regard trainait sur l'étendue de foin, sans jamais perdre de vue l'avant et l'après, deux inconnus. Le tableau comme seul plan d'un long film sombre.

Juste avant son opération au cœur, sa mère avait reçu de l'hôpital un congé d'une fin de semaine. Comme il habitait la campagne tout près, ses parents s'étaient installés chez lui. Ensemble, assis sur la galerie, ils jasaient doucement. À travers les yeux de sa mère, tout était précieux et indélébile : l'après-midi avait suivi son cours.

Mais durant la nuit elle avait eu du mal à respirer et avait été prise d'angine, elle était restée éveillée longtemps en fixant le tableau sur le mur en face d'elle.

« J'haïs ce tableau », avait-elle dit au déjeuner.

« Quoi, le tableau de Marg? Pourquoi? »

Il y a un monstre dedans, comme une tête de mort. Ça me rappelle tout ce qui est arrivé à Marg, tout ce terrible épisode. On dirait qu'il se moque de nous. De tout. »

« Je vais l'enlever, avait-il dit, mais je n'ai jamais vu ça et j'ai beaucoup regardé ce tableau-là. Elle est où la créature? »

« En plein dans le fouillis, ce tas de je ne sais quoi qui brille. Je sais ce que tu penses, mais c'est vraiment là, et quand on l'a vu on ne peut plus ne pas le voir. Je l'ai fixé encore et encore et je me sentais de pire en pire. Va voir. De toute évidence il y a un nez et une sorte de bouche moqueuse et au lieu d'un œil, un trou noir. Terrible. »

« C'est juste une botte d'herbe éclairée par une lampe de poche ou quelque chose du genre, comme si on marchait dans un champ la nuit. »

« Si c'est ça, c'est un champ où vit un monstre », avait-elle fermement dit.

Il avait retiré le tableau et cherché le monstre. Son père le voyait, d'autres aussi, une fois qu'on leur disait qu'il était là, mais lui, jamais. Souvent il se rendait compte que son regard se perdait dans le champ pendant qu'il parlait au téléphone, la tête penchée d'un côté puis de l'autre, essayant différentes combinaisons d'herbe et de noirceur. Parfois il se dit « c'est comme le test de Rorschach ». Parfois il se dit « avancées et retraites de l'interprétation ». Et parfois, il se sent comme le héros raté d'un conte de fée dont il ne reconnaît pas la forme : la vieille femme est une vieille femme, le chien est un chien, le champ est un champ, et le monstre ricaner qui viendra voler le fil qui tisse le sens d'une vie n'est jamais là quand il regarde.

iii

Les déménageurs, après avoir maudit leurs possessions,
les ont encamionnées dans la van et sont partis.

Les cintres se tiennent comme des questions dans le placard,
le tapis file sans frein jusqu'au mur,
et les murs, libérés des calendriers et de l'art, se détendent
et dessinent leur propre géométrie douce.

La maison écoute, surprise
de s'entendre penser.

Il voudrait pouvoir écouter avec elle, avoir vécu
moins bruyamment parmi ses ombres et ses angles.

Peut-être la maison entend-elle des branches craquer dans la forêt
où personne ne marche. Des bribes d'aria sous la corniche.

Le chien qui pleurniche dans son sommeil.

MÉDITATION DANS UN CHAMP DE BLÉ D'INDE DEBOUT, NOVEMBRE

Le ciel regarde ailleurs, gêné.

De toute évidence, j'ai abouti dans une vieille photo de régiment et je reste planté là, délavé, à court d'argot, dans cette boue légendaire. Nous nous affalons sous le garde-à-vous. C'est encore trop mouillé pour la machinerie, et pour toujours. Nos amours ont marié les garçons d'à côté et nous oublions pourquoi nous étions si tristes et si émoustillés. Après le bal du Collège de l'Enfer, personne ne range, même si tout le monde, un peu empêtré dans le papier crêpe, aimerait que quelqu'un s'y mette. Il y avait un mot magique pour traduire la lumière du soleil en sucre, non? Nos langues se figent. On s'inquiète tous en même temps, on caquète comme de vieux imperméables en plastique à propos de la mort de l'ange, de celle de l'auteur, de la panne de tracteur. (Dans le temps, maintenant.) Combien de temps avant de devenir des rumeurs de la mort de la mort? Avant que pour toujours nous existions, seulement, en public?

PEUR DU PAPILLON DE NUIT

Ce doivent être des âmes mortes au bord d'être
promues en spectres, de l'air
à peine caillé.

On comprend pourquoi la terreur les frappe, ils
s'accrochent encore à la lumière, stagiaires
de la noirceur, comme des bandages défaits
qui battent contre la moustiquaire.

Pourquoi le désir ne meurt pas et ne reste pas mort
une fois que nous le sommes?

Les accueillir
ils se fracassent sur notre charité
mangent nos bas et se noient
dans les tasses de café.

Les écraser
ils trouvent leur voix dans ta mémoire.
Mieux vaut pas.

ATTRAPER LE FROID

Il est possible de se sentir horriblement mal et
ridicule, d'être coincé dans la version BD
du roi Lear. L'orchestre enfile
de plus en plus de bémols jusqu'à ce
qu'ils s'amoncellent, que les volutes deviennent nuages, puis
que des larmes que je n'ai jamais pleurées reviennent
en voix caressantes

 peut-être la mer
 peut-être le zoo
 peut-être l'équihôte qui
te fait sentir comme chez vous
caille dans ton fauteuil
met en purée ton suif
minaude.

Le budget de ce film d'horreur est si petit que les fantômes
sont des oreillers moisissus et la maison hantée
est ma vieille remise remplie d'exclus domestiques, d'entremêlements
de boyaux, de pneus d'autos oubliés, d'ossements de bicyclettes, trois sofas
empilés comme une maison de Frank Lloyd Wright pour lapins : Flopsaut,
Trotsaut, Queue-de-Coton et Pierre en
colocation incestueuse. De sinistres jouets et
ex-outils d'un gris
de joie et de fonction mortes.
Antipollen.

Arrivederci Trauma : c'est
la fiable Inertie qui a pris soin de nous,
discrète comme un mouchoir, à présent
le mouchoir de cette ancienne comédie de situation familiale
est usé jusqu'à ses entrailles de plastique et jusqu'à la calvitie de son tapis
intérieur-extérieur tout-usage, roulé dans le coin avec
 le râteau
rouillé, le jeu de croquet, la cage pour chat.

RÉGIONALISME

Cantons familiers; abri, géranium,
le goulot, le clochard, fast food,
le paradis amérindien, soviet suprême,
le mouchoir. Sur des photos aériennes
les banlieues font des fioritures autour du brouillon
géométrique de la ville. Il était une fois un vieux jardinier
sage qui vivait avec Dave le serpent. Nous aussi
nous voulons croire aux rituels performés sous les projecteurs
sur des diamants verts dans le canton du match de rêve.

À travers la poésie et autres sauvageries
poignantes, nous entrevoyons
l'intérieur – un groupe de lunes
avec des poches, une topographie karstique creusée de vallées
sans cours d'eau, de dolines, de cavernes et de rivières
qui s'assèchent. Personne n'y vit
pourtant le roc y est riche d'abandon.
Quelque chose d'étrange se produit dans la pause
d'une cadence. Vacillement,
soudaine turbulence, le passé se renverse en avant,
sa valetaille et ses loups encore
à charogner des restes de pique-nique. Mais d'une façon ou d'une autre
nous cultivons les animaux qu'il faut, rusés, alertes,
lâches, pourvus de la grâce oblique
du survivant.

MÉDITATION SUR LES PELLES

Comme elles nous aiment, la paume et le cou-de-pied, une ligne vitale
qui va dans le sens du grain comme on

enfonce force soulève
nos grognements et nos blasphèmes sont leur musique.

Ostie de (enfonce) vie, on creuse des
(force) trous de cave dans la terre et (soulève) on les remplit
jusqu'à ce qu'on (enfonce)
creuse notre ostie de trou :

de toute beauté,

elles adorent, fredonnent debout,
colonne désincarnée, elles attendent qu'on reprenne la tâche.

Mais dans le Livre des Symboles, nulle part avant les Souliers
(Van Gogh, Heidegger et Cendrillon)
on ne les voit.

Bien sûr que non.

Les pelles sont là quelque part
elles fredonnent
patientes, elles pointent vers le bas.

III
METAXU

LUKE ET COMPAGNIE

i

La stridence de freins trafiquée
par ton esprit fend le soir tout à coup
c'est arrivé tout fuit nous esquissons
les graves lignes en tentant de faire que roche reste roche
botte, botte; pelle, pelle
pelleter cette bouche dure dans la terre
et te donner en pâture au pré.

Chaque fois qu'il s'installait sur son sofa noir bleuté, Luke
disparaissait, invisible sauf pour les petites taches blanches
sur son poitrail, sa patte avant gauche et les minuscules touffes
de pinceaux sur son cache-zizi et sa queue, qui clignotaient lorsqu'il
la remuait ou

se recouchait en boule :
de l'herbe à ouate
poussant sur ce bout de terre
sauvage ordinaire
laisse ta soie filer
doucelement au vent.

Un chien sur son sofa, un chien
 sous terre, un comité de chiens qui
 outrepassent les limites de la décence
 reniflent des fourches
 attaquent les vidanges
 dérobent le boucher
 quémangent à la banque
 se lient avec Mme Kuhn la mégère, persuadent tout le monde
 que chaque geste est sexuel et comique.

Débraillés

ils errent au pré,
 hôtes suppléants de toutes nos idées fondamentales
 (persuasion discrète, la porte
 tournante, la farce
 sans fin) enveloppées dans des cocons moelleux derrière leurs yeux
 sages à leur insu :

sous terre

leur prolifération est contagieuse, ils sont pigistes d'un monde de rêve à
 un autre à travers un réseau de longues anecdotes décousues contées
 après le souper M. Glover avait un vieux terrier
 aveugle qui pouvait aller chercher la balle en l'écoutant rebondir
 et rouler, je sais pas, peut-être qu'il la sentait dans
 les airs c'est sûr, Luke suivait son pif comme
 Ézéchiél suivait Dieu, il reniflait votre
 piste comme si un fil à pêche vous pendait du cul
 vous reveniez sur vos pas, rien à faire, il vous trouvait
 même dans un arbre c'est comme s'ils vivent juste en partie
 dans notre dimension vu qu'ils sentent et entendent
 des choses qui n'existent pas pour nous et donc, de leur point de vue,
 la synesthésie c'est le gros bon sens Bon
 vous savez qu'Alice Dragland avait des oreilles tellement grandes que les gens disaient que
 sa mère était à moitié renard volant : elle s'entraînait
 au vol quand sa famille dormait, et quand elle
 nageait (sur des kilomètres) derrière le bateau, elle voguait en réalité
 et puis, bien entendu, il y a des percées

comme la fois où Luke

a découvert les oreillers de duvet et s'est mis à extrapoler,
 à brouter la surface de doux
 objets improbables à coups d'exquis
 picossements, *chien stupide, chien*
*brillant*⁶, à essayer de tirer des plumes
 du chat, du sofa et d'au moins un
 professeur d'anglais de chaque année et chaque sexe,

⁶ En français et souligné dans le texte original.

*chien comme une tasse de la nuit*⁷, il refusait
d'être estampé d'une discipline
et se la jouait comme une mélodie
(Perdido Blues) sur laquelle il improvisait en longues
boucles irrégulières

sorties

entrées. Le laisser sortir entrer sortir pour courir après
une auto vélo joggeur déneigeuse (attrapé, rejeté dans un
arc de neige digne de la loutre) lièvre moto train le vent
dont la vitesse
était en lui, même au repos : un espace
dans sa tête de chien pour la métamorphose et le style
et où un jour

ici même dans cette cuisine, Luke a mangé
les trois-cinquièmes de *Pour qui*
sonne le glas d'Hemingway, s'est endormi sur son sofa
enveloppé dans le parfait sac de couchage de fourrure
qu'il était.

⁷ En français et souligné dans le texte original.

CANADIAN TYRE

Au milieu des joints, des raccords, des attaches, le bricoleur fouine dans son magasin de prédilection, sale, l'air ailleurs, pensif. Encore une fois il imagine son trajet vers la maison à travers une série d'îles insolites. De retour dans sa cuisine, il y a des étagères construites en morceaux de bâtons de hockey qui affichent clairement

KOHO
SHERWOOD
GLASS STIFF
VICTORIAVILLE

tandis qu'elles soutiennent les livres de cuisine et renoncent au coup de bâton, à l'accrochage et au bâton élevé. Au fond du drain de la baignoire, comme une bulle de BD inversée, il existe des enfers sympathiques grouillant de rats cornus et d'aventures. En touchant les coudes, le bricoleur imagine probablement une nouvelle forme d'affinité pour consterner les anthropologues. Peut-être va-t-il transformer un poulailler ou convertir les lits superposés en escaliers et recoins d'Escher. Un larynx pour le vent fait d'un panneau de porte et de cordes de guitare est suspendu à notre fenêtre et fredonne des notes sur l'horizon. Un totem à deux pénis sculpté dans le bois de vinaigrier paresse sur l'édition de 1949 de l'Encyclopédie Britannica. Des élévateurs des prairies aboutissent en Ontario comme mangeoires à silo pour les oiseaux. Il y a des chansons pleines de légumes et de hasard. « Il faut suivre les méandres pour arriver à destination ». Il vit près des ruisseaux. Les invente.

PEUPLIER

Parle délicatement de Peuplier, dont la
métamorphose de la chair au bois est incomplète
et qui se souvient toujours du Bain du
samedi soir et de la tendre rudesse du country-blues qui,
dans ses voyages,
la remuaient.
Songe que ses feuilles sont des cœurs,
aiguillés,
des piques à l'envers. Qui d'autre
a la force de trembler,
trembler, d'être totalement fébrile,
d'être légère pour écouter, l'air grave
et reluire, élégante et humble,
dans le moindre volute du vent?
Qui voile la rive friable
du ruisseau, en zézayant vers le printemps?
Qui nourrit le castor en habitant sa culture
comme la pomme de terre son Irlande? Bon,
si un homme commence à s'étonner dans ses pas et
de ses pas, à pointer derrière lui et devant, si la raison d'être
ralentit, croît des bras dépouillés,
et se redécouvre marécage ou delta, alors
il se peut que parfois cet homme rêve d'une chaise d'un
bois compréhensif
où reposer ses os : Peuplier.

PLANTATION

i

Pleine lune et demi-bouteille. Les érables argentés
scintillent, des pins blancs

retransmettent les étoiles en minuscules constellations
picotées – la Brosse à dents,

la Mouche, le Porc-épic
éparpillé. Quelque part

sous médication, les champs du sud de l'Ontario,
ce patient rasé encore et encore,

attendent qu'on leur fasse quelque chose
d'autre. Il y a des années

en repiquant des semis au pré
je m'imaginai quelque chose d'hétéroclite et de poilu,

un habitat. Aujourd'hui
au milieu de cette aridité je négocie un lent

fondus vers le noir, adossés à la bouche blanche de la
lune, m'enivrant

contre l'ombre profonde de mes arbres.

ii

Le vent de novembre et ses séductions –
chaque espace qu'il traverse

oublie de s'accrocher.
Chaque feuille de frêne

se défait,
un demi-battement

se complète en silence sur le sol.
Le mouvement interne de l'inertie

comme le noyau
dans la cerise : je me tiens

main déployée remplie de graines
en attendant que la rien-du-tout

à tête noire batifole vers moi
se perche sur mon doigt : pause : première

deuxième troisième soixante-
quatrième note : s'envole

la vivacité de l'air, Billie
Holiday

prête-moi l'oreille
et j'écouterai la chute

de la cadence de mon échine
au fond de mes bottes en

prenant racine dans le dur sol
recyclé du Lobo Township.

MÉDITATION SUR LES NUAGES DE NEIGE DU NORD-OUEST
S'APPROCHANT DE L'UNIVERSITÉ

L'un d'entre nous, immobile entre les édifices,
fera remarquer que la neige est le médium
postmoderne, ou l'équivalent national de Léthé,
et nous renverra à nos bureaux
et à nos costumes en tweed.
Nous ne sommes pas
simplets et craignons
les mêmes simplicités dont nous avons soif.
Personne ne veut être un Canadien
incurable ou un existentialiste, ou un enfant, stupidement
bouleversé parce que les nuages sont des ecchymoses,
des manteaux de peau de corbeau à travers lesquels se pointent à peine
d'invisibles miettes d'arc-en-ciel.

Les nuages s'intériorisent, tentent de trouver une façon
d'exprimer tout ça. La mort sera probablement
une pause similaire :
la cadence où nous rencontrons un oiseau ou un animal
pour nous extraire, d'une manière ou d'une autre,
du langage et de l'intelligence.

ANIMAUX DOMESTIQUES

cette rougeur
bleutée dans la blancheur, le chien

qui suit son museau jusqu'à un banc de neige : wouf : en apesanteur,
une explosion sur la lune. Plus loin

les morts s'expriment
en petits sursauts de terreur indolore. Pure

danse. À l'orée du bois
ils s'habillent et se déshabillent machinalement

magasinent, essaient des ensembles de neige
de literie, des dessous chic, rien

ne fait à leur point de vent.
Ils préfèrent être nus.

Qui peut les contredire?
Obéissants

nous poursuivons les manchettes. Nous cuisinons
et dactylographions. Nous

calibrons.
Nos emplois sont en jeu, notre vitesse

est la voiture de Zénon. Le même coucher du soleil
écrot, se fane,

écrot, poursuivi d'un horizon
à l'autre pendant que le sommeil

ouvre grand sa douce sortie
édentée sous la chaise : la personne

manquante : la niche écologique
du chat.

CHANSON POUR VENT SANS REPOS

Vent se débat dans son sommeil, affligée
d'être géante,

ce qui n'est pas sa faute. Qui a eu l'idée
de forger un esprit tout d'épaules?

Dans son rêve
la poursuite automobile dépasse toujours l'intrigue et la démolit.

Elle se réveillera peut-être papillon cécropia, encore à se débattre
dans un kimono de poussière pressée-serrée
portant l'insigne de la nuit.

Ou survivante d'elle-même, celle
qui a senti cette déchirure immense

sanglée à son crâne, couverts et livres se défont,
en tornade autour d'elle,

corps de ballet, puis
ils exécutent leur sortie dans toutes les directions à la fois,
rideau.

CHANSON POUR PHLOX DES CHAMPS

Tout à coup, le 1^{er} juin, sans raison valable,
la rive ouvre son cœur : mauve,
mauvâtre, bleu, blanchâtre, monnaie
courante d'un pays plus chaud que le nôtre,
mais aux soirs et pieds de montagne plus frais,
Ma Grand-

Tante Helen, bien que respectable, était accroc
à la crosse et s'assoyait derrière le banc des punitions
pour engueuler les joueurs de l'autre équipe. Rien
de ce que nous avons fait ne mérite
ces mauvaises herbes, qui se ressèment
aux endroits que notre paresse honore.

Un soir le chien revient à la maison
rousselé de pétales de phlox, et pour un instant
j'imagine les épousailles sauvages dans le pré
dont les becs et taquineries prodigues ont dû se marier à merveille
à son humour généreux.

RECETTE POUR DIVERTIMENTO EN RÉ, K : 136

1. *Allegro*

Mettre une poignée de tics-tacs dans un chaudron, mélanger et jeter aux tigres. Poursuivre ces chats autour d'un arbre jusqu'à obtention d'un mélange crémeux. Servir sur un muffin. Un régal au déjeuner.

2. *Andante*

Accorder à l'horloge un moment de nostalgie de l'été. Laisser mijoter. Attacher cette phrase à la mouette qui s'envole. Lorsque la mouette touche l'horizon baisser le rideau.

3. *Presto*

Attraper deux suisses. Faire mariner. Ouvrir une horloge endormie et incorporer gaiement. Saupoudrer de plaisir. Éternuer à un rythme binaire constant et enthousiaste. Les anges s'en délectent.

PATINER LA NUIT SUR LA PETITE RIVIÈRE PADDLE

Maigre musique : aiguille
dans son sillon vide.

Nos torches de quenouilles rendent la noirceur
plus noire, mais aussi plus curieuse de notre présence,
poings de velours fermés sur chaque
halo de lumière. Lents
papillonnements; nous circulons avec précaution comme
des chauves-souris solennelles.

Certains tournoient

en points croisés, kch
kch kch, se placent
au milieu des guirlandes d'étoiles et du brassage
d'éléments comme la glace
reçoit l'image de nos torches dans sa profondeur
et réfléchit.

Certains entrevoient un être disparu
dans l'espace entre patineurs et spectateurs,
vieillards ou femmes enceintes,
autour du feu.

Et certains tentent de tailler de petits
croissants de cette noirceur accueillante pour les rapporter à la maison
et se les rappeler au fil des solitudes
de la vie quotidienne parfaitement lisible.

DANS LES VAPES : AUX PEUPLIERS TOMBÉS

Me suis fait à demi réveiller par le chien qui chigne
et qui gratte à la porte et ai entendu

une version de ce qu'il a entendu :
une pression,

un rêve de surdité. Me suis réveillé aux trois quarts. Dans la lumière
d lay e. Si la lune avait sa lune

la pauvreté serait peut-être aussi célèbre que l'amour : Lune de miel à l'hôtel-
dieu. Au premier hurlement des os, j'ai

nagé jusqu'à la fenêtre : lait et douceur, *essence*
de la famille tomb e sur les feuilles invisibles

encore accroch es. Un autre craquement, course,
fracas venant des peupliers et je déborde,

me suis réveillé dans cet instant où la lumière se fait opaque
et inonde le cadre

et devient masse.

NOSTRA

Noster, nostrum, nostra : « notre ». En anglais, le terme « nostrum » pour désigner un médicament breveté provient des vendeurs parlant de « notre médicament ».

Quand la douleur doit se reposer
elle s'allonge dans les os
et concocte de nouvelles surprises, ô que son répertoire de styles
fait ombre à New York. Ses rythmes
couvrent tout, des Caraïbes
à la Banque Royale, son oreille
s'améliore avec l'âge.
Des fugues et des scherzi,
non composés, des formes ovées, toujours étrangères,
toujours nôtres. Super-épouse,
elle nous connaît mieux que nous-mêmes,
nous conduit, comme des touristes conscrits,
dans des lieux exotiques habituellement fermés au public. Douleur,
la fine technicienne. Chaque performance,
disent les critiques, est cruelle et parfaite, l'Appassionata
pure. Quand je respire,
quand je me penche, quand je ris. Douleur
qui nous amène aux confins de notre humanité et
lève le voile.
Et derrière, il n'y a jamais rien.

Aucun être humain, affirme Simone Weil,
ne devrait être privé de *metaxu* – les comforts matériels
(maison, pays, culture) qui permettent
à l'esprit de persister sans les coûts
et bénéfices surhumains de la sainteté. Donc :
ces manières de nommer la douleur en poésie
mi-aspirine, mi-judo,
nous aident à digérer la nouvelle
et consacrent une portion de leur énergie
à réchauffer un coin ou un abri.
Chanter le blues jusqu'à qu'il devienne
metaxu : tout le monde a besoin
d'un petit quelque chose

jusqu'à ce que je sois remis sur pied
jusqu'à ce que mon corps se libère de l'hiver
jusqu'à ce que j'apprenne à vivre sans elle
jusqu'à ce que ma paix d'esprit revienne
jusqu'à ce que je me reprenne en main
jusqu'à notre rencontre à la rivière
jusqu'à ce que la fièvre me quitte à jamais
jusqu'à ce que je dorme enfin.

On suit la mauvaise route maganée jusqu'au bout du sentier : ravinements, rochers, nulle part où virer de bord, voyons, on va bien finir par arriver, pendant qu'on fait des zigzags sur un autre segment érodé, qu'on évite un autre arbre tombé, on débouche tout à coup sur une section de coupe à blanc. On roule dans son deuil, notre fringant pick-up rouge contourne, petit train va loin, les souches brûlées et l'abatis. Trop de ciel brut. Et en plein milieu, un bizarre de campement : une masse de roulottes, de bâches et quelques personnes assises sur des chaises de jardin près d'un ruisseau qui dévale, une langue vivante, la pente. Des baptistes zélés sans doute, ou une secte d'anti-touristes s'imprégnant de l'ambiance. On a roulé encore, enfin atteint le point d'arrivée, vu des orchidées Calypso, un couple de garrots d'Islande, les héros de nos cartes postales.

Plus tard on a repéré cette mauvaise route en pointillé sur une carte plus complète. À côté d'un X, les mots « sources thermales ». Depuis, je me rappelle le campement bric-à-brac de plus en plus clairement, une cabane à la fois, et à l'entrée, un carton annonçant LE DERNIER REFUGE cloué sur une souche calcinée par un frais chié incurable. Le ciel de la mémoire qui, de toute évidence a été barbouillé, pendouille 250 mètres au-dessus du sol. Des lambeaux s'en détachent par intervalles au milieu des croassements et des virevoltes : corbeaux. Pas de shérif, pas de méchants, rien à voler. En nous approchant, on voit bien que l'endroit est une sorte d'île de guano constituée de bouteilles vides, de boîtes et de tubes de remèdes de charlatan, de gargarismes, d'huile de sorcier, Bromo Seltzer, aspirine, anacin, Excedrine, Tylenol, le composé d'herbes de Lydia Pinkham a guéri ma fatigue féminine, la pommade indienne Kickapoo Sagwa, les herbes mexicaines du bonheur du Dr Redwing pour les problèmes cardiaques, le diabète, la constipation, la débilité et le teint blême, de la vitamine E, porter la ceinture voltaïque du Dr Dye m'a redonné toute ma virilité au bout de 30 jours, du fer Nuxé, Vous avez peut-être un ver solitaire de 20 mètres de long, mandragore, Coricidin, la crème à l'eau d'hamamélis et au concombre du Dr Bell, sels d'Epsom, les All Bran ont sauvé mon mariage. Ici et là des ceintures herniaires, des compresses, des attelles, des gaines éparpillées comme des ptérodactyles déchus. De ce patelin, une silhouette émerge doucement, tirant un lourd traineau sur lequel on peut voir une grosse masse amorphe, une patate de l'espace avec des bosses saillantes comme des rancunes ou des genoux sans jambes. Il s'agit, bien entendu, de moi. Depuis combien de temps est-ce que je me traîne jusqu'au spa, en peinant à travers cette forêt en ruines, regardez-moi, que la peau et les os, même pas une pensée digne de ce nom. D'autres pèlerins émergent, images figées et austères, portent leur corps dans des sacs à poubelle (séquence suivante : chaises de jardin défoncées) ou les poussent et les roulent comme des oreillers grumeleux. Le long de la dernière route de chantier carrelée de traces de bulldozer (séquence suivante : formulaire de demande vide), le long de la rivière dont les eaux sentent le chagrin : intime, toxique, c'est l'eau qui a tout traversé, qui est tombée sur le flanc –

de la montagne et a coulé

jusque dans la terre et a continué

une goutte à la fois jusqu'à sa fournaise, a bouilli, a été

poussée vers le haut comme le café dans le percolateur, puis versée à travers les

ruelles des villes sans fenêtres

des empires de roches, elle en a délavé la gravité et volé les

secrets, soufre, calcium, potassium,

plutonium, elle se forge un caractère et fait surface

en bulles comme des pets dans la baignoire, c'est le ruisseau qui parle

arthrite, engelure, terreur, l'éros qui

embrasse sa décomposition; je vais laisser mes
os nager avec leur parenté, je vais
laisser ma carcasse jaser de ses problèmes avec la terre.

Des cauchemars qui désertent le sommeil
et se réalisent : si nous réglons
le radio-réveil, négligemment
à l'heure pile, nous referons peut-être surface,
huards,
en plein déversement pétrolier.
Deux mesures de musique d'insecte désignent la race
qui a le plus de chances de survivre, et on enchaîne
avec les événements baptisés en lettres capitales :
nombre de morts parmi les morts
les autorités craignent
 certains empoisonnés
 certains démembrés, certains
 en feu, tous
sans ombre et de grande valeur comme des actions et obligations, en voiture avec chauffeur
menés vers une existence publicitaire par
la version King James de la voix.

Fini les métamorphoses marécageuses pour eux.
Déjà ils connaissent la rhétorique du signe de la main
et savent faire flotter comme du styromousse leurs sourires.
Déjà ils oublient l'enfant qui hurle dans
 notre tête Où
nous emmènent-ils Pourquoi n'écoutons-nous pas, des bouches
ouvertes comme des trous béants, l'entrée souterraine
du stationnement et nous devons nous lever et nous habiller et conduire et
stationner l'auto et trouver les corps qu'ils ont laissés
étendus sur l'asphalte, les mettre dans le coffre et
les ramener pour les enterrer dans l'humble
compost qu'ils n'auraient jamais dû quitter, la maison.

La fois où j'ai épinglé la couche et mon
pouce gauche à la hanche droite de mon fils
le silence a parcouru l'espace d'un long
battement de cœur le temps que je comprenne que tout
n'allait pas, puisque de sombres
poissons invisibles nageaient dans ses pupilles
et en troublaient les eaux.

Concentration

tribale : Homme S'épingle À Son Fils,
des photos en gros plan des deux piqûres d'épingle à couche
cinq centimètres l'une de l'autre.

Lors d'un tel moment, racontent les légendes,
le rire s'éveilla
et reconnut les instruments de la douleur
et les vola, et s'échappa
en se jetant par la fenêtre.
Plus tard il les prêta au chien,
dont la meilleure-
amitié – cantait aussi en oblique –
féroce de sa sauvagerie ancestrale.

Tellement de choses refusent d'être écrites ou
non écrites, difficile
de se faire une idée. Cet
instant dans la vie de tous les maux de tête
où la lucidité s'avance
et se retire : de fins points
se tiennent dans le champ de vision mais
hors de portée, refusent de visiter
ou de louer le grenier. C'est sûr,
qui veut habiter avec des trolls
qui souillent les toilettes,
tapent sur leurs casseroles et enterrent l'orchestre
quand ils sont censés être enfermés dans les montagnes?

Mais les montagnes débordent de talent pur.
En silence elles en insufflent l'air ordinaire qui
se tord et meurt et
tombe en neige sur les plus hautes pentes
: le lieu que nous espérons et que nous ne savons pas vivre.

Les anciens, les sages chevauchaient
le cheval noir de leur faim.
Une douleur qui n'est pas souffrance, quelque part
elle s'ouvre et reçoit le chant.

Imagine-les dans des huttes
tressées comme des paniers à l'envers, comme mis
en cage par des animaux plus gros qu'eux. La lumière
se clairsème en mouchetures et le vent
en sifflements. Musique et chimie d'épinette.
Seuls les jours et les nuits sont mangés,
lentement. Des êtres
échappent à la supervision humaine et à la grande chaîne. Sommeil et
éveil
enfin en pourparlers. Des cadeaux sont échangés : une couverture,
un enfant.
Remèdes.
Pensées
qui traversent le langage comme le soleil l'eau.

Que la neige tombe doucement sur le visage de la montagne.
La dentelle flatte nos os.

Que la neige tombe doucement sur le visage de la montagne.
Films muets sur l'oubli.

Que la neige tombe doucement sur le visage de la montagne.
Mon chien me manque. Ensemble nous étions pur animal.

Que la neige tombe doucement sur le visage de la montagne.
Prends une dose de passe-pierre, de penstemon, d'orpin.

Que la neige tombe doucement sur le visage de la montagne.
Murmure aux eaux du lac.

Conclusion

Tout le travail de traduction du recueil de poésie de Don McKay a été une grande exploration des possibilités et des limites d'une approche de traduction orientée sur une volonté d'ouverture à l'autre et d'accueil de l'étrangeté. Cette exploration m'a menée à comprendre qu'une traduction sensible nécessitait inévitablement une approche nuancée, capable de répondre aux besoins du texte à traduire. Des penseurs comme Antoine Berman et Yves Bonnefoy servent de précieux guides, et des auteurs s'étant penchés sur l'œuvre du poète traduit peuvent proposer des idées intéressantes pour mieux comprendre l'univers de ce dernier, mais ces conseils et observations ne sauraient remplacer la voix même du poète sur lequel la traductrice travaille. Il est normal et primordial, à mon avis, que cette voix compte plus que toute autre puisque c'est elle qui doit être entendue dans le texte traduit.

À la conclusion de mon travail de traduction des poèmes, une idée m'est venue à l'esprit. Au-delà du choix d'un type d'approche de traduction; au-delà des questions techniques concernant la langue et mes décisions de traduction; au-delà de toute l'exploration de la métaphore; et au-delà de ma préparation à la traduction du recueil par une lecture approfondie des trente-deux poèmes, des essais de McKay et de tous les autres ouvrages et articles touchant, de près ou de loin, l'écriture du poète, mon expérience de traduction a été guidée par le besoin d'humilité.

Essayer de penser à l'intérieur de
son idiome, sans couteau ni fourchette et sans
memento mori : le « crâne » [...]
Si, comme moi,
tu ressens l'envie d'enfoncer le bout pointu
dans ton oreille
(et espère ainsi saisir un
secret de l'air)
fais attention.

Nous sommes brusques, lourds et faciles à berner et nous ne connaissons que quelques-unes

des subtilités de la traduction. (supra, p. 71)

Ce passage final du poème *Méditation sur le crâne d'un petit oiseau* illustre avec justesse le sentiment qui m'a habitée tout au long de mon projet de traduction et qui m'est resté une fois le travail terminé. Le sentiment que devant l'autre, il est si facile de ne pas comprendre ou de penser comprendre alors que quelque chose, inévitablement, nous échappe. Mais aussi la certitude que le fait de se savoir facilement bernable devant l'infini des subtilités qui composent les passages entre le langage et le monde extralinguistique, et entre les langues, peut devenir une force nous poussant à être davantage attentifs, concentrés et à l'écoute. L'humilité devant le texte original n'est pas soumission, même si elle y est souvent associée. Elle est plutôt, pour moi, le moteur de l'attention nécessaire à la compréhension de l'autre. La disposition du poète que McKay nomme « attention poétique » a été une belle révélation pour moi et un outil inestimable pour ancrer mon travail de traduction dans l'écoute de l'autre. Peu importe l'approche de traduction et notre résolution à obéir à certaines règles techniques ou à certains principes théoriques, il me semble que l'attention et l'écoute sont, non seulement des points de départ importants pour effectuer un travail adéquat, mais des attitudes nous donnant la chance d'apprécier encore plus l'expérience de traduction. Apprécier mon expérience, cela signifie pour moi tous ces moments de plaisir à tenter d'assembler les morceaux du casse-tête que sont souvent les poèmes de McKay, la joie devant un passage dont la traduction est particulièrement réussie et qui semble avoir trouvé la voix du poète, mais aussi le grand privilège de vivre des moments de proximité avec un texte écrit par un parfait étranger. En m'asseyant, par un soir de décembre, devant le poème *Nostra*, le dernier poème du recueil où de multiples variations de la douleur sont explorées, j'ai eu la chance de ressentir cette proximité et la gratitude qu'elle suscite. Le poème en entier avait l'effet d'une sorte de consolation, de présence réconfortante pour moi. Quelques jours auparavant, mon bon

vieux chien Max était mort et je venais de l'enterrer dans le sous-bois derrière la maison. Puis, à la dernière strophe, je trouvais deux vers qui semblaient être là pour moi : « Let snow fall gently past the mountain's face. / I miss my dog. Together we were purely creature. » (McKay 1991, p. 79) C'est une des joies de la littérature que de rencontrer ces moments où un texte semble toucher intimement notre vie, mais avoir la chance de traduire ce texte durant ce moment précis de proximité m'a remplie de gratitude. « Que la neige tombe doucement par-delà le visage de la montagne. / Mon chien me manque. Ensemble nous étions pur animal » (supra, p. 117) : deux vers consolateurs où l'attention poétique a semblé se tourner vers moi et me faire une place.

Tout mon projet était orienté vers la place accordée à l'autre et à l'étrangeté dans le texte traduit, mais souvent, comme cette anecdote le souligne, l'autre ne s'est pas avéré une figure distante. La relation de proximité avec le texte, rendue possible par une disposition d'écoute et d'humilité, a contribué à un rapprochement entre le texte original et le texte traduit, à un passage plus ouvert et réciproque vers l'autre.

Bibliographie

ATWOOD, Margaret. *Survival. A Thematic Guide to Canadian Literature*, Toronto, Anansi, 1972.

BARTLETT, Brian (dir.). *Don McKay. Essays on His Works*, coll. « Writers Series », Toronto, Guernica Editions, 2006, 200 p.

BERMAN, Antoine. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, coll. « L'ordre philosophique », Paris, Seuil, 1999, 144 p.

BONNEFOY, Yves. *Entretiens sur la poésie*, coll. « Langages », Neuchatel, Suisse, Éditions de la Baconnière, 1981, 171 p.

BONNEFOY, Yves. *L'autre langue à portée de voix. Essais sur la traduction de la poésie*, Paris, Seuil, 2013, 352 p.

BONNEFOY, Yves. *La présence et l'image. Leçon inaugurale de la Chaire d'Études Comparées de la Fonction Poétique au Collège de France, 1981*, Paris, Mercure de France, 1983, 59 p.

COOK, Méira. *Field Marks : the poetry of Don McKay*, introd. et choix de poèmes de Méira Cook, postface de Don McKay, Waterloo, Wilfrid University Press, 2006, 62 p.

DAVEY, Frank. *Surviving the Paraphrase*, Winnipeg, Turnstone Press, 1983, 193 p.

DOBZYNSKA, Teresa. « Translating Metaphor: Problems of Meaning », *Journal of Pragmatics*, vol. 24, n° 2-3, 1995, p. 595-604.

DRAGLAND, Stan. « Be-wildering: the Poetry of Don McKay », *University of Toronto Quarterly*, University of Toronto Press, vol. 70, n° 4, automne 2001, pp. 881-888.

Ellipse, vol. 60 (automne 1998), Sherbrooke, Université de Sherbrooke.

EVERNDEN, Neil. *The Natural Alien. Humankind and Environment*, Toronto, University of Toronto Press, 2^e édition, 1993, 172 p.

FRYE, Northrop. *The Bush Garden. Essays on the Canadian Imagination*, Toronto, Anansi, 1971.

HEIDEGGER, Martin. *Poetry, Language, Thought*, traduction de A. Hofstadter, New York, Harpers & Row Publishers, 1971, 230 p.

HOLMES, Nancy (dir.). *Open Wide a Wilderness. Canadian Nature Poems*, Waterloo, Wilfrid University Laurier Press, 2009, 516 p.

- LEVINAS, Emmanuel. *Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre*, coll. « biblio essais », n° 4172, Paris, Grasset & Fasquelle, 1991, 254 p.
- LILBURN, Tim. *Going Home. Essays*, Toronto, House of Anansi Press, 2008, 202 p.
- LILBURN, Tim (dir.). *Thinking and Singing. Poetry & the Practice of Philosophy*, Toronto, Cormorant Books, 2002, 202 p.
- MASON, Travis V. *Ornithologies of Desire. Ecocritical Essays, Avian Poetics, and Don McKay*, Waterloo, Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 2013, 288 p.
- MASON, Travis V. « Naming and Knowing in Don McKay's Poetry », *Dalhousie Review*, vol. 90. n° 1, 2010, p. 25-39.
- McKAY, Don. *Deactivated West 100*, Wolfville, Nova Scotia, Gaspereau Press, 2005, 128 p.
- McKAY, Don. *Leaf to leaf – Foglio a foglia*, traduction de S. Fruner et F. Mariano, Toronto, McArthur & Co, 2010, 200 p.
- McKAY, Don. *Night Field*, Toronto, McClelland & Stewart Inc., 1991, 86 p.
- McKAY, Don. *The Shell of the Tortoise. Four Essays & an Assemblage*, Wolfville, Nouvelle-Écosse, Gaspereau Press, 2011, 158 p.
- McKAY, Don. *Vis-à-Vis. Field Notes on Poetry & Wilderness*, Wolfville, Nouvelle-Écosse, Gaspereau Press, 2001, 112 p.
- NORTHROP, Kostantina. *Radiant Imperfection: The Interconnected Writing Lives of Robert Bringham, Dennis Lee, Tim Lilburn, Don McKay, and Jan Zwicky*, (Ph. D.), University of Western Ontario, 2013.
- RICOEUR, Paul. *La métaphore vive*, coll. « L'ordre philosophique », Paris, Éditions du Seuil, 1975, 416 p.
- SCHULTE, Rainer et BIGUENET, John (dir.). *Theories of Translation, An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1992, 258 p.
- SOPER, Ella et N. Bradley (dir.). *Greening the Maple. Canadian Ecocriticism in Context*, coll. « Energy, Ecology, and the Environment Series », n° 7, Calgary, University of Calgary Press, 2013, 570 p.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. « The Politics of Translation », *The Translation Studies Reader*, sous la direction de Lawrence Venuti, 3^e édition, Londres et New York, Routledge, 2012, p. 312-330.
- ST. ANDRÉ, James (dir.). *Thinking Through Translation with Metaphors*, Londres et New York, Routledge, 2010, 324 p.

STEINER, George. *After Babel. Aspects of Language & Translation*, Oxford, Oxford University Press, 3^e édition, 1998, 538 p.

STEINER, George. *Réelles présences. Les arts du sens*, traduction de M. R. de Pauw, coll. « Folio essais », Paris, Gallimard, 1991, 288 p.

VAYSSE, Jean-Marie. *Le vocabulaire de Martin Heidegger*, coll. « Vocabulaire de... », Paris, Ellipses, 2000, 64 p.

WEIL, Simone. *La pesanteur et la grâce*, Paris, Librairie Plon, 1947, 210 p.

ZWICKY, Jan. *Wisdom & Metaphor*, Edmonton et Calgary, Brush Education, 2^e édition, 2014, 306 p.